

24 / 7

16 בינואר – 30 באפריל 2016

איה לוריא

הזמן, כמושג תיאורטי, הוא מושא לחקירה זה שנים רבות. במאה השבע־עשרה טען אייזק ניוטון, בספרו העקרונות המתמטיים של פילוסופיית הטבע (1687), כי הזמן הוא ישות אבסולוטית, היבט של מציאות אובייקטיבית המתקיים ללא תלות בתפיסתנו ומתקדם בקצב אחיד. המדע והמחשבה המודרניים הציבו מודלים מורכבים המערערים על התפיסה האובייקטיבית והליניארית של הזמן. עם זאת, הוא ממשיך למלא מקום מרכזי באופני הבנתנו את תמונת ההווה.

בחיבורו 24/7: הקפיטליזם המאוחר וסופי השינה (2013) מסרטט חוקר התרבות ג'ונתן קריירי (Crary) עולם עכשווי טכנולוגי, וירטואלי, גלובלי, אינטנסיבי, קודח, חסר שקט וקשב, הדוחק הצידה את הצרכים האנושיים האלמנטריים – ובראשם זמן שינה ומנוחה – לטובת דהרתו הבלתי פוסקת של המנגנון הקפיטליסטי היצרני והצרכני. כך, אף כי הקידמה והפיתוחים הטכנולוגיים היו אמורים לשפר את איכות חיינו, בפועל אנו נדרשים לתפקוד בכל עת וישנים כעת בממוצע פחות שעות ליום מאי פעם. מחזורי הזמן הטבעיים, הנגזרים מסיבובו של כדור הארץ סביב צירו וסביב השמש, מומרים באור מלאכותי נטול גבולות בזמן. אנחנו מחוברים ללא הרף, און־ליין, לחיי העבודה והחברה, נכונים בכל עת להגיע מיידית לכל נקודה על פני הגלובוס, בטיסה או בסקיפ, ונתונים יותר ויותר לצורות שונות של שליטה ומעקב. הזמן של תקופתנו, כותב קריירי, "הוא זמן שאינו עובר עוד, מעבר לזמן־השעון".

מערך התצוגה הנוכחי במוזיאון כולל תערוכות יחיד ופרויקטים עצמאיים המקיימים זיקה לחווית ההווה המתוארת – חלקם עוסקים בה ישירות ואחרים נוגעים בה בעקיפין. אורית בן־שטרית מציגה תמונת מציאות קדחתנית, מסויטת והזויה, הנענית לצו הקיום הקפיטליסטי – אך עושה זאת, באופן אירוני, באסתיטיקה הקונסטרוקטיביסטית שאפיינה

צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: דנה רז
מתאמת אירועים והפצה: קארין שבתאי
רשמת: נועה חביב
סיוע במחקר: גלית מליס
מזכירת המוזיאון: רויטל איל
אב בית: יוסף אקלה
יחסי ציבור: הדס שפירא

תערוכות ופרסומים

עורכת: ד"ר איה לוריא
עוזרת לעורכת: דנה רז
עיצוב גרפי: סטודיו קובי פרנקו
ביצוע גרפי: רוני שניידר
עורכת טקסט אחראית ותרגום לאנגלית: עינת עדי
עריכת לשון של מאמרי רן קסמי־אילן: אסף שור
תרגום לאנגלית של מאמרי רן קסמי־אילן: מור אילן
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה:
PROAV – אינטגרציה מערכות אודיו ווידאו
שילוט וכיתובים: שיווק בתנועה בע"מ
סיוע בהקמת התערוכות: אורי בצון, ניסים אמנה, יוסף אקלה
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל־אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה.

תערוכתו של רן סליון בתמיכת רוני דואק; קרן יהושע רבינוביץ'; ומועצת הפיס לתרבות ולאמנות. תודה לאור־קול הפקות. תודה לדרורית גור אריה ולגדעון עפרת על מעורבותם הטובה.

תערוכתה של טליה לינק בתמיכת איקאה – רשת בינלאומית ומומחית לריהוט ועיצוב הבית, ובחסות איידיגיטל – המומחים של Apple בישראל.

תערוכתה של לי אורפז בתמיכת תוכנית המענקים של ארטיס. תודה למרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון; רועי קורלנד; וגלריה עינגע לאמנות עכשווית, תל־אביב.

© 2016, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 1/2016

תודות
תודתנו שלוחה לכל האמנים המשתתפים, לאוצרים, לכותבים, למשאלים ולתומכים הנדיבים בתערוכות ובמוזיאון.
תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה, משה פדלון, על אמונו הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה ויו"ר ההנהלה הציבורית של המוזיאון, יהודה בן עזרא; תודות לליאת תימור, חברת מועצה ויו"ר החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה; ולעדי חדר, סמנכ"לית החברה העירונית לאמנות ותרבות הרצליה.

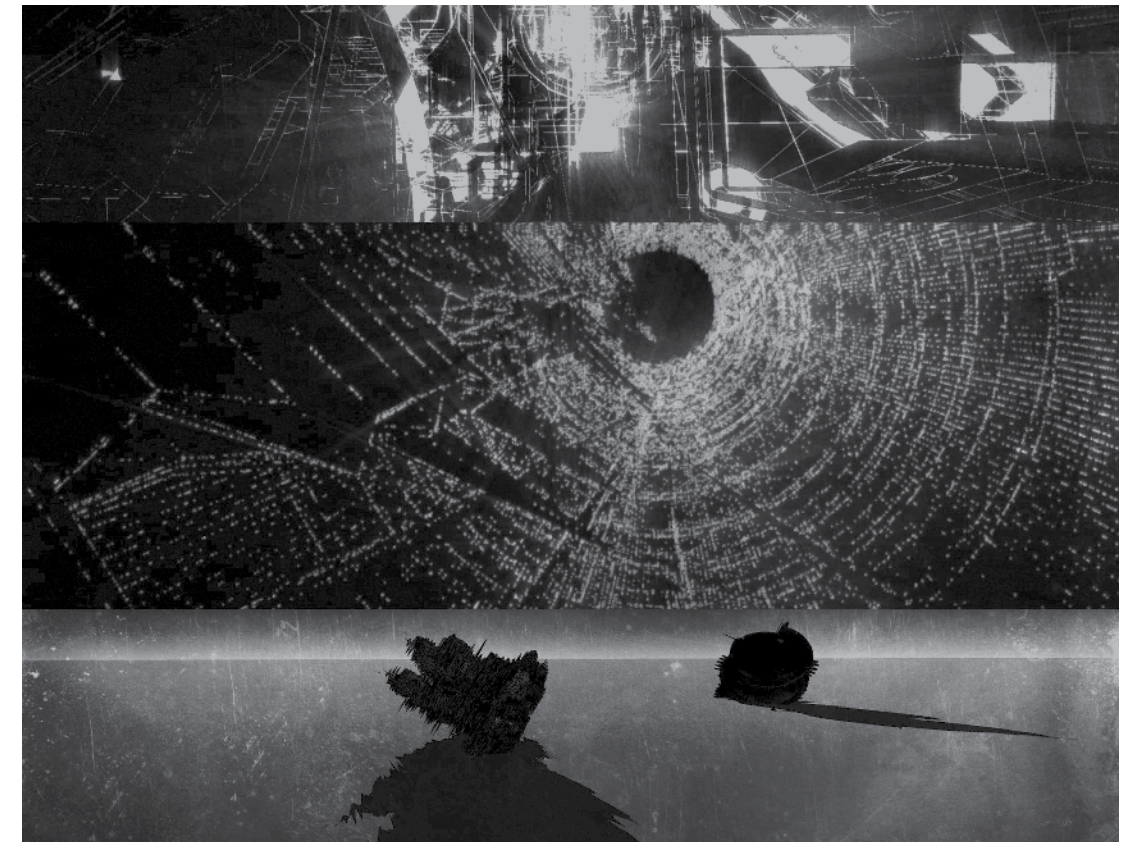
תודה מיוחדת לשוש ועמיר אלמגור, המלווים אותנו בנדיבות ובידידות נדירה, מלאת השראה. תודה ללירון לרמן על בניית האפליקציה HMOCA לתערוכה "Makers: זמן אמיתי", ולסמסונג ישראל על תמיכתם בתערוכה זו. תודה לחברת neurosteer, המפתחת פלטפורמה חדשנית לייצוג פעילות מוחית. תודה לחברי הנהלת העמותה למען מוזיאון הרצליה, ארי ראב־ד ויעל גילון, על הדיאלוג הפורה. תודה לד"ר אורן צוקרמן מהמרכז הבינתחומי הרצליה על מעורבותו הטובה. תודה לד"ר שאול סתר על מאמרו ופרשנותו החדשה לעבודותיו של אמיר נוה. תודה לרבקה סקר, ליהודית חביב ולטלי שיריזלי על הידידות האמיצה עם המוזיאון. תודה לארטיס על התמיכה בתערוכתה של לי אורפז. תודה לרוני דואק, למועצת הפיס לתרבות ולאמנות ולקרן יהושע רבינוביץ' על תמיכתם הנדיבה בתערוכתו של רן סליון. תודה לחברת די.ג'י. בונד ולמנכ"ל שרון לבנטר על התרומה והתמיכה הנדיבה במוזיאון. תודה לשלום ג'אן על הדיאלוג המקצועי. תודה מיוחדת לגלי זנדר, על יצירת הקשר הנדיב עם חברת איקאה. תודות למנכ"ל איקאה ישראל, שוקי קובלנץ', ולאפרת צור פורת, מנהלת שיווק איקאה, על תמיכתם הנדיבה; תודה לעינב גרבר על הדיאלוג המקצועי. תודה לאידיגיטל על התמיכה והעזרה בתערוכתה של טליה לינק. תודה לנטע אשל ולרויטל גל מגלריה עינגע לאמנות עכשווית, תל־אביב, ולמרכז הישראלי לאמנות דיגיטלית, חולון, על העזרה והתמיכה בתערוכתה של לי אורפז. תודה להנהלת קרן אמריקה־ישראל, למנהלת הקרן ענבל גרינברג ולניבי אלרואי על התמיכה בסדנת האמן של יוליאן רוצפלדט. תודה לבנו כלב וללילך לחמן על החברות המיוחדת.

תודה למשאלים הנדיבים: רבקה סקר, ז'ק ספייר, אן וארי רוצנבלדט ולגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל־אביב. תודה לאוצרים האורחים: רן קסמי־אילן, שרון ברק רעיר, אורלי מיברג ודורית יפעת. רוב תודות לכל אנשי המקצוע המעולים בתוך המוזיאון ומחוצה לו, שנרתמו בכוחות משותפים להקמת התערוכות והפקת הקטלוג.



את האוונגרד הרוסי בתקופת המהפכות הסוציאליסטית של ראשית המאה שעברה. טליה לינגן מזמינה אותנו אל חדר השינה שלה, המעוצב ברהיטי איקאה לבנים, שם היא בוראת מתוך המסכים פרסונה מתעתעת שקיומה נמתח בין קלות ראש לביקורת נוקבת על החברה הקפיטליסטית והתרבות הגלובלית. העבודות של אמיר נוה נותנות ביטוי לחוויית עולם פנימית וחיצונית המתאפיינת בדחיפות דחושה, חסרת מנוח, המלווה בתנועה מתמדת בין פנטזיה לטראומה. נראה שמרחב של שקט ונינוחות הוא לא אופציה ריאלית עבורו. לי אורפז מתבוננת במושאי התשוקה של העולם העכשווי מבעד לאמצעי המעקב הטכנולוגיים הצבאיים שנרתמו לשירות הקפיטליזם, כמו גם מבעד לאוטופיות העבר שבבלי דעת תרמו לכינונו. רן סלויין מציג בפנינו עולם רב־ערוצי ורב־מסכי המזמן חוויית מסע ומעקב טוטלית. יוליאן רוזפלדט מתבונן בעובדים הזרים החוצים תרבויות על פני הגלובוס ובחוסר התוחלת של העשייה המתמדת שהם נידונים לה. התערוכות הקבוצתיות "מחברות פתוחות" ו"Makers: זמן אמת" מביאות אל המוזיאון קהילות יוצרים – באמנות ובטכנולוגיה, בהתאמה – המציעים, ללא שיקולים כלכליים, ומתוך חיבור ישיר לחומר ולתחושת ידו של היוצר, אלטרנטיבה למה שקריירי מכנה "המודל הבלתי־חברתי" של תרבות ה־24/7, שמתאפיינ, לדבריו, ב"ביצוע מכני ובהשהיית חיים".

רן סלויין, מתוך נוף 2 (רדאר), 2013, וידיאו HD, גרפיקת תלת־ממד, סאונד, 19:51 דקות, בלופ וידיאו תלת־ממד, פוסט־פרודוקציה וסאונד: רן סלויין באדיבות האמן
Ran Slavin, image from Scenery 2 (Radar), 2013, HD Video, 3-D graphics, sound, 19 min 51 sec, looped
3-D video, post-production, and sound: Ran Slavin
Courtesy of the artist



Caput: על ציוריו של אמיר נוה

שואל סתר

24/7
/ 1

ד"ר שואל סתר מלמד ספרות ותיאוריה באוניברסיטת תל־אביב; בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים; ובמכללה האקדמית ספיר.

1 ר' וילם פלוטר, לקראת פילוסופיה של הצילום, תרגום: יונתן ו' סואן (תל־אביב: רסלינג, 2014), עמ' 19–11.

האם לציור יש ראש? מה בין משטח ההופעה הדו־ממדי של הציור לקו הנמתח מקצות האצבעות ועד הראש; בין מה שנקלט במרוכז ובאחת לצִין של תהליך, גדילה והשאה; בין רב־כיווניות לאנכיות; בין התנועות הסותרות לטלאולוגיה; בין, לפי וילם פלוטר, המאגיה של הדימוי לליניאריות של הכתב וההיסטוריה?¹ לציור, נדמה, אין לא ראש ולא זנב, לא נקודת ראשית מקדמית ולא אחרית קבועה; המשטח שהוא מעמיד היררכי ודיפרנציאלי בדרכים מרובות, ונקודות הכובד שבו נקבעות מתוך מערכיו הפנימיים המתחלפים. לציור אין ראש, והוא איננו ראש; הציור, כך אומרים, הוא בכלל גרניום.

אולם מהו ציור שמתעקש שוב ושוב על מופעי ראש – לא דיוקן רב־הוד של אישיות נעלה, או תמונת פספורט, אלא מערך רב צורות ואיברים שהראש לוקח בו חלק; האם לציור שכזה יש ראש? ציוריו של אמיר נוה הם הצבות של תנועות גוף. התנועה בהם איננה רק של הגוף – גוף הולך או רוקד, אבל גם ניצב ויושב – אלא גם התנועה בתוך הגוף, כיוון שהדמות אצל נוה היא אתר של היפרדות והיבדלות. היא איננה יחידה צרופה, צֶבֶר של איברים המתחשל ומתכנס לכדי גוף אחד, אלא פרישות ומקטעים המצוירים בטכניקות שונות ובעוצמות מתחלפות – כתם בשרני, או קווים מעובים, או קו מתאר בודד. לעתים חלקי גוף מתאבכים ממש, מוזחים לצידי הציור או מתפוגגים אל הבד. פעמים רבות הגוף נכפל ונוצרות שתי דמויות שאבריהן משתרגים אלה באלה, או נקטעים בגוף אחד ומועברים לאחר, או נרקעים ונעלמים. אולם לכל דמות יש ראש. אלא שהראש הגיע ממקום אחר – גזיר בד, חתיכת קרטון, או פיסת עור שנקרעו והודבקו לבד ציור; גוף זר שהולחם לגוף. ראש זה, ברגיל מרכז התודעה, מופיע בבדים של נוה בסגול עז, כגושיות גדושה ומעובה החגה סביב עצמה, מוצקה ורוויה; חומרית מאוד, גופנית לגמרי. ודווקא

ראש גופני זה, ולא ראשו של סוקרטס הנישא בעננים, ניתק בתחילה מן הגוף, ומולבש בתהליך הציור על הטורסו.

הראש נערך לפיכך; הוא עבר דה־קפיטציה (decapitation).

ולמעשה, העריפה הייתה נתונה מלכתחילה בראש (בלטינית, caput) כיוון שהראש תמיד גם נפרד מן הגוף שעליו הוא נשען. הראש נספר במנותק מן הגוף: מספר ראשי הבקר שקיימים בחווה מסוימת הוא מובנו הראשוני של ה"קפיטל". ומשמעותו, קודם כל, היא כמה גופי בקר עתידיים להישחט, כלומר כמה ראשים ינותקו מן הגוף. כאשר סופרים ראשים, סופרים אם כן את אפשרות ניתוקם מהגוף. כך בבעלי חיים, וכך גם בבני אדם. קריעת הראש מכלל הגוף הייתה פעמים רבות – במהפכה הצרפתית, למשל – צורת השתתו של עונש המוות, או באנגלית, capital punishment.² הראש, לפיכך, נפרד מהגוף למן הראשית, ועתיד להינתק ממנו כליל במקרים רבים במוותו, אבל גם בחיים – כהיפוכו של הגוף, כאיבר התודעה והמחשבה הפוקע מן החומר, כסמל של אנכיות האדם וזקיפותו. וככזה, כמקוטע מלכתחילה, הוא ייקטע שוב.

אלא שהראשים הדחוסים, המלאים, המוסגלים, בציוריו של נוא ערופים משכבר ואז מודבקים. אין הם מגוללים את המתווה המוכרת לעייפה של חרדת הסיור – איבר תשוקה שנוכח להיקטע בכל רגע, להישמט או להתקצץ, ושקיטוע פוטנציאלי זה מכתוב את כל אופן פעולתו – אלא להפך, זהו סירוס שכבר התרחש. קיטוע נתון, ראשית, שכעת דווקא נשלל, והאיבר הערוף מושב למקומו – ראש קטוע שנערם מחדש על גוף פגום. כיצד חוזרים ונהיים בעלי ראש? ומה קורה כאשר מושב הראש אל הציור? ראשיו של נוא באים לציור בתנוחות משתנות: לעתים הם אכן ניצבים לקרקע, אך לרוב הם מוטים או נרכנים, נמשכים לאחור או מצטדדים. ואתם, גם הגוף כולו נמתח ונע, מתהפך או רוטט. הגופים הללו אף פעם לא עומדים על הקרקע, אלא מרחפים או משייטים. הראש הקטוע שהושב להם כמו קוטם אותם מבסיסם. הראש אמנם חוזר כמרכז הכובד – אבן הראשה – של הדמות, אך תחת שייצב את הגוף, יאספו ויארגנו, הוא מחולל בו קרקס של יציבות ומחווה.

למשל, בציור ללא כותרת (עד אפס מקום / צפיפות) (2015),

המלאות היחידה היא הראש – ריבוע מושחר ועליו גוש אפרורי שמוטל על בד מתוח, מתוח מרוב החסר שפועם בו; כל השאר כלל לא מצויר, אלא מסורטט בקווי מתאר כמעט אגביים, מרומזים או גסים. אבל הראש הזה מהופך, אין הוא ניצב ישר על הצוואר, הוא הושב לדמות שלא כראוי. ריבוע הראש מוטה, ובהטייתו הוא מְטָה את הגוף כולו, מושך אותו לכיוונו. המעגלים השלמים במרכז הציור לא יועילו, גם לא הציר הצהוב, הניצב; אפילו לא הכפיל הקטן, הדהוי, שמבקש לעצור בעד הדמות, תוך שהוא מושיט את ידו הישרה, מסמן בידו המושטת את היציבה הראויה. הגוף בציור מרקד מתוך הראש. מן הציור הגולמי הזה – ראש וקווים – ייפרשו בבדים האחרים מערכים ציוריים מפורטים ורוויים. ובכולם, הראשים המוחזרים יהיו מבוע של שקיקה.

מהו, לפיכך, ראש מפזר ולא מייצב, ראש פורה אך לא מורם? ומהו

Judith Butler, "Capital/ Punishment," keynote talk at ACLA conference, New York, March 2014.

גוף וציור וגוף ציורי (כלומר קורפוס יצירתי) שבו מודבק שוב ושוב ראש שכזה? האדם הזקוף – homo erectus – שהתרומם מעל הקרקע, נעמד על שתי רגליו וניצב בין שמיים וארץ, מתח את צווארו והשיא את ראשו אל על, ראשו זה הוא הסימן לזקיפותו.³ אולם הזקיפות הראשית איננה גופנית גרידא. כך כתב שלמה אבן גבירול לפני כאלף שנה, בספרד המוסלמית: "שָׁפַל רוּחַ שָׁפַל בְּרַךְ וְקוּמָה/ אֶקְדֵּם בְּרוּחַ פָּחַד וְאִימָה// לִפְנִיךָ אֲנִי נֹחֵשׁ בְּעֵינַי/ לְתוֹלַעַת קִטְנָה בְּאֲדָמָה". אפסותו של האדם לנוכח האל – מעשיו העניים, ידיעתו החלקית – מגולמת בשפיפות עמדתו: מיצור נישא הוא נהדף אל הקרקע ומוצא את עצמו מלחך את האדמה. אולם גם אז, בשיא שפליותו, הוא מְשווה את עצמו – "לפניך אני נחשב בעיניי" – כלומר מעמיד בעיני עצמו את דמותו, חושב את מצבו. דווקא ברגע זה מזדהרת הרפלקסיה, כמחשבה השלובה בראייה. ממש כאן מכפיל את עצמו הדובר בשיר – כדמות הוא מוטל לעפר, אך כלשון יוצרת וכמחשבה פועלת הוא בשיאו. דמות ודמיון, גוף וראש; וכאשר קומתו שחה, ראשו מתנשא מעל הכול. זהו הביטוי הדיאלקטי של האדם הזקוף: זקיפותו של התבונה דורשת את ריקועו של החומר; ה"ראש" יותמר לא רק מעל הגוף אלא גם מעבר לראש.

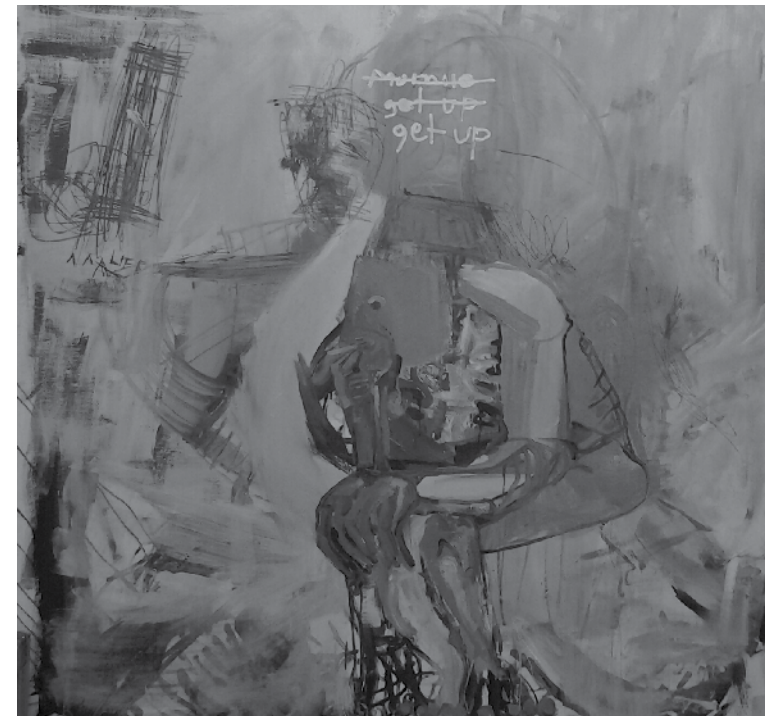
אולם קיים גם ראש אחר, זה המושך את הגוף אליו עד כי הוא עצמו נצרב בחומר. זוהי זקיפת הראש שאותה דימה ז'ורז' בטאיי: לא הראש הרואה בעיני רוחו, בתבונת מחשבתו, זה שממיר מושא במושג, דבר בדיבר, כי אם ראש שבקצהו עין שלישית, עין אצטרובל, גבול הזקיפה האנושית וכן מיצויה וכיליונה, ראש שאינו מעדן ומשיא אלא מתגלגל בנמוך ובמוטה ובבזוי עד שנשרף. "העין, פסגת הגולגולת, אשר נפתחת אל השמש הזוהרת בכדי להגות בה בבדידות מזהרת, איננה תוצר של השכל, אלא היא קיום מיידי; היא נפתחת ומעוורת את עצמה כבשרפה, או כבערה שמאכלת את הישות, כלומר את הראש. היא תופסת את מקומה של האש בבית; הראש, במקום להינעל כשם שהכסף ננעל בכספת, מתבזז ללא שיעור".⁴ או אז חדלה הראייה להיות החוש הגבוה, הנעלה, הלא־גשמי, מכיר הצורות (האידיאות) ומוצא השכל. אל מול השמש, העין תזהר ותזדהר, תחתון ותיתחת, וכך תאסוף אליה את האיברים המגובבים עד כדי התפקעות או המחוררים והחסרים, לכאורה ניגודיה הגמורים: הבוהן הגדולה או פי הטבעת. הראשים של נוא מחוללים תנועה מעין זו. כוחם הוא כוח הראש היוצר בקיטועו ובהיפוכו, בנטייתו ובציודו. הם מוחזרים לזירת הציור בבחינת סרח עודף, אך בחזרתם הם סוחפים את המבע הציורי כולו לתיאטרון של הטלאה. הם אינם המקור הגבישי שממנו נובעים מופעיו הרבים, החלקיים. הם עצמם חלקים תותבים שמושבים למקומם הקדום, אך בהזחה, בסיבוב, וממקום זה הם מושכים קואורדינטות אלכסוניות, אופק מעגלי. הם מזקיפים את הציור, אך זקיפותם אינה ישרה; אנכיותם מוטה. כך, במרכז הציור קום (2014) רכון אדם, יושב על כיסא בלתי נראה, גבו מוקשת וראשו שלוח קדימה, יד אחת אוחזת בסיגריה קרוב לפיו והאחרת שמוטה על רגליו, גופו צפוד וראשו ירוק וגס; דמות עבה וכבדה, כולה ציפיה, או הרהור, או ייאוש.

3 אני נוקט כאן בלשון זכר לא כהכללה מופשטת אלא משום שבציוריו של נוא מופיעות דמויות גברים.

Georges Bataille, 4 Visions of Excess (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p. 82.

אולם סביבו הומה הסער. נחשול של כתמים וקווים אופך אותו, לא דימויים אלא רק תנועה, נשלחת ונמחקת. ומעל ראשו ציווי, כתוב ומחוק, כתוב תחת מחיקה: "קום". "קום התנערה עם חלכה?" "התקוממו!"? אלא שהציור כבר מסרטט את הקימה כאשר הוא משלים בקווים דקים דמות רפאים העומדת זקוף. שתי קשתות המתרוממות מעל הראש יוצרות גב, והלולאה שלפני הגוף מדמה כבר את פרישת הידיים; ומעל הכול, ראש נוסף, שמסורטט בקווים צפופים ומשורגים ומוצב אל מול הכיתוב. הדמות שפופה וצלליתתה זקופה; הנה, כך נדמה, מהלכה הראוי של ההתקוממות האנושית. אולם בין האדם לכפילו, בין הראש הצבוע לראש המסורטט, נעים מקטעי צבעים ושברי צורות בתנועה מעורבלת שאיננה מתכנסת לדמות, אלא יוצאת ממנה וסובבת אותה. וכך, אם קיימת הזדקפות בציור זה, אין היא זו של ראש מורם שנעמד על שלו, תובע את ראשיותו, אלא הזדקפותו של מערך הציור, כלומר של הציור כראש שהוחזר.

הראש המודבק בציוריו של נוע ניצב כנגד האפרטוס - אותו מערך מכשירי שבלב יצירות רבות כל כך באמנות העכשווית. האפרטוס הרי חסר ראש, מסורס מרצון, מלא בזרועות פועלות המחוברות במפרקים ארעיים; אין לו מרכז - אנושי, תודעתי - והוא מורכב משרשרת של מכונות, תצרף של פרוצדורות טכניות.⁵ ואילו בציורים העזים שלפנינו נעשה ניסיון להשיב את הראש לדמות, לציור - וממנו להרות העולם. לא לדמיין שהראש עדיין לא נערף - כפי שהציור בעולם הדימויים הטכניים עדיין עושה לעתים - אלא להתחיל מרגע העריפה, אך לסרב לה; לנסות להשיב לציור את הראש - שיבה מוטה, צידית. דומה כי תהליך הציור כולו נתון במאמץ זה: לחבר ראש קטוע לגוף רוטט. וכך הציורים גדושים, אך לא מלאים; דחוסים ולא חתומים; גבריים ועם זאת לא פטריארכליים.



5 ר' ג'ורג'יו אגמבן, מהו אפרטוס?, תרגום: מאיה קציר (תל־אביב: רסלינג, 2015).

אמיר נוה, קום, 2014, שמן וגרפיט על בד, 190x210 אוסף רבקה סקר ועוזי צוקר Amir Nave, Get Up, 2014, oil and graphite on canvas, 190x210 Collection of Rivka Saker and Uzi Zucker

אמיר נוה: עד אפס מקום

איה לוריא

24/7
/ 1

תערוכת היחיד של אמיר נוה (נ' 1974, ישראל; חי בתל־אביב) מתמקדת במספר ציורי שמן וגרפיט על בד שצייר בשנתיים האחרונות. העבודות גדולות הממדים מעידות על מהלך עבודה דינמי הכולל הרחבה של גבולות הפורמט, שינוי בחומרי הציור וזיקוק סימבולי של השפה. ממש בתחילת דרכו התאפיינו עבודותיו של נוע בקנה מידה אינטימי והתרכזות ברישום ובכתיבה אינטנסיבית, אוטומטית־למחצה, משורבטת בעט, בעיפרון ובטוש על גבי ניירות מזדמנים או על גבי דפים מתוך ספרים ישנים. בהדרגה, התרחב מגוון הפורמטים של יצירתו. במקביל לעבודותו הרציפה על נייר נכנסו לשימוש שכבות עבות של צבע שמן דשן על בד. את תערוכתו האחרונה (מוזיאון ינקו דאדא, 2014, אוצרת: מאירה פרי־להמן) גדשו צבעים ודימויים פיגורטיביים. נראה כי בעבודותיו החדשות מתווה נוע מהלך רדוקטיבי המתבסס על מערך מתחים: בין הקו או הכתם והמצע החשוף, בין דשנות חומריות ורזון, ובין חיבור למסורת הציור וסרבנות עיקשת מולה. העבודות מביאות, בתמציתיות חריפה, תמונת מצב קיומית - פנימית וחיצונית - המתאפיינת בדחיפות דחושה, בחיטוט פנימי בלתי פוסק ובתנועה מתמדת בין פנטזיה לטראומה. בעבודות של נוע, הבד אינו מצע פונקציונלי בלבד. הוא מגדיר מרחב, שהפעולה בו אינה עונה לכללי הציור המסורתי. זהו מרחב מנטלי, שבו הבד פגיע. בזמן העבודה מוצמד הבד לקיר באקדח סיכות, ללא "סטרצ'ר" (מסגרת מתיחה פנימית). לרוב, נוע מצייר על הבד ישירות, ללא שכבת "גרונד" (צבע בסיס הנמשח באופן מסורתי על הבד בטרם ציור עליו). כתוצאה מכך כוללים ציוריו אזורים שבהם הצבע שהונח על הבד נטמע פנימה לתוכו או נמרח על פני השטח באימפסטו דשן. הציור של נוע פועל באזורי הפער שמתגלעים בייצורה של האשליה האמנותית, חושף את מכניזם הייצור שלה ובתוך כך מרסק אותה. על

מצע הבד הלבן נוכחות עקבות המעשה, הפעולה של הציר: מריחה דלילה או דשנה של צבע, טפטוף, הכתמה, מחיקה, ציור במכחול יבש, או לחיצה של חוט צבע עבה ישירות מהשפופרת אל הבד. לפעמים ממדי הבד לא מספיקים, ותוך כדי עבודה נתפרות אליו פיסות בד נוספות כדי להרחיב את גבולותיו. פעמים אחרות גולש הציור מגבולות הבד אל מסגרת העץ התומכת בו. הדינמיקה הציורית הזו נעדרת מנוחה, חותרת כל העת למצוא או להגדיר מחדש את המרחב תוך התאמות ותיקונים, שעקבותיהם מעידים על המהלך החוזר, חסר הנחת. היבט זה בעבודתו ניכר גם במקרים שבהם הוא משתמש בקולאז'. נוה מדביק על מצע הציור חתיכות בדים שגזר מציורים אחרים שלו, או משלב בהם גזירי נייר הנושאים את רישומיו. בציור המודרני הכניס הקולאז' את המציאות אל מרחב הבדיה של המעשה האמנותי, חיבר את הציור לעולם באופן סמלי וממשי גם יחד. כאן, למרבה הזוועה, החיבור משובש. בקולאז'ים של נוה תמונת מציאות פנימית שלו היא שמושלת פנימה אל תוך ציורו שלו, וכמו מאיימת להפוך את הסיט לממשות. בתוך כך, מתגלה בעבודות הללו מהלך מפוצל ביחס למסורת של הציור ולביטוי חוויית העולם. במרחב שבין הממשי והסימבולי מתקיים בהן דיון בלתי פוסק בין ניסיונות שונים המנציחים, בה בעת, חיבור ודחייה. הציור של נוה מתנסח אפוא כהמשכו של שיח ניאוראקספרסיבי, שחובר לאסתטיקת מחאה סרבנית של מלנכוליה וכאב קיומי.

הסובייקט הגברי שבמרכז עבודתו של נוה מופיע שוב ושוב כשדמותו מפוצלת, מעוותת, פגומה, לעתים היברידית. הוא נדחף, מונף ונהדף – תמיד סביל. כמו מצע הציור, זוהי גבריות פגיעה. לרוב, הראש חלק, ללא שיער, קצת חייזרי, הפנים נטולות הבעה, מנוכרות, בצבעי כחול-סגול חולני וחיוור. הוא אינו מוצא לעצמו מנוח. גם כשהוא רוצה לקחת רגע לעצמו, פסק זמן, לשבת לסיגריה, לנשוף ולשאוף אוויר – גם אם מורעל – מצווה עליו כתובת ממעל: Get up.

בחלק מהציורים הוא במצב ציפה, מפותל, אינו מחובר לקרקע, לטבע או למקום. הניתוק הגמור / הראש הנופל מסתכל בעיניים, גורסת כותרת אחד הציורים. הנוף הלא גמור של החגב מנסחת בפואטיות אבסורדית כותרת אחרת. כותרת שלישית מעידה: ברלין נופלת על פלדי – כלומר, על האמן המקומי, המיוצג באמצעות שמו הסמלי של הצייר הארץ-ישראלי ישראל פלדי (1892–1979). בציורים חוזר ביטוי מקודד של מראה "הנוף הכל-ישראלי" – קו סיסמוגרפי שמתווה בסכמטיות את הנוף החקלאי-החלוצי הנוסטלגי, שזה זמן רב איננו עוד. במקומו, המציאות העכשווית מזמנת יציאה למקומות אחרים – למשל, אל הכרך האירופי ברלין. ברלין של היום מתפקדת כמרכז אמנותי קוסמופוליטי שוקק, מזמין, זול, מאפשר, שבו מוצאים אמנים ישראלים רבים מרחב עבודה נוח. נוה נסע לעבוד בעיר זו לפרקי זמן קצובים, הרחק מבאר שבע שבה נולד וגדל. כותרת נוספת של ציור מציינת: עד אפס מקום / צפיפות (2015). נראה שעבור נוה, מרחבים של שקט הם לא אופציה ריאלית. זעקה בוקעת מפיו של סוס, החושף שיניים זרחניות במחווה

תיאטרלית, בעבודה הניתוק הגמור / הראש הנופל מסתכל בעיניים (2015). הממד האסוני של הציור נבנה תוך התכתבות עם הגרניקה (1937) של פיקאסו, תמונת האפוקליפסה האולטימטיבית. זהו זמן פוסט-הומני. יד מתנופפת במרכז התמונה במחווה אחרונה של הדיפה (האם תצליח לחסום את האיום שבפתח?) או אולי של כניעה. הציור – כחורבה הנושאת אנרגיה של מגע, חספוס וחוסר שלמות ואוצרת חום של חומר – הוא המתנס האחרון בפני קריסה אל מול המציאות שבחוץ.

אמיר נוה, ברלין נופלת על פלדי, 2015, שמן על בד, 184x170
אוסף פרטי
Amir Nave, Berlin
Falling on Paldi, 2015,
oil on canvas, 184x170
Private collection



אוצרת: שרון ברק רעיף

24/7
/2

משתתפים: אדי ישראלסקי ואלון סגל;
Batt-Girl, איל גרוס, כריסטיאנה הובר,
עדי לביא, רותם לוי, אלון קפלן ונאורה שם-שואל;
דורון אסייט טר, ערן היללי וגיורי פוליטי;
מתן ברקוביץ, HAR, זהר לוי, רועי סטפנסקי
ולירון צברי; נתן אינטרטור, נוי ברק ולני רידל;
ליאת סגל; ForReal Team – תומר דניאל,
צביק'ה מרקפלד ושראון פז – בשיתוף עם איל גרוס

פיתוח אפליקציית HMOCA: לירון לרמן

בתערוכה מוצגים שבעה פרויקטים העוסקים במושג "זמן אמת".
מושג זה מוצב כניגוד לתפיסת הזמן המתמשך, נטול הגבולות, של
24/7. פול ויריליו מצביע על הפעולה בזמן אמת, שמתאפשרת בזכות
הטכנולוגיה הדיגיטלית, כנקודת מפנה דרמטית ביחס שלנו לעולם:
"המרחב הקיברנטי (cyberspace) הוא צורה חדשה של פרספקטיבה.
[...] לראות מרחוק, לשמוע מרחוק – זה היה הבסיס של הפרספקטיבה
החזותית והשמיעתית. אבל לגעת מרחוק, לחוש מרחוק – פירושו להעביר
את הפרספקטיבה לתחום שלא חלה בו מעולם: קשר, קשר אלקטרוני,
טֶלֶקֶשֶׁר".¹ העבודות האינטראקטיביות המוצגות עוסקות במושג זה
מנקודות מבט שונות, המעוררות מחשבה על תפיסת הזמן שהטכנולוגיה
מחוללת ועל יחסי הגומלין בין הטכנולוגיה והאדם. הן מציעות אפשרויות
שונות של התרחשויות המושפעות מפעולות הצופים בזמן אמת, בהן
הצגת דימויים כוויזואליזציה של מחשבות, הנכחה של תנועות הגוף
ומראה הפנים של המבקרים, ומעקב אחר תנועת הצופה בחלל.
כל העבודות בתערוכה נוצרו על ידי "מייקרים". את המונח "מייקר"
(maker) טבע ב־2005 דייל דוהרטי (Dougherty), נשיא ומנכ"ל מייקר
מדיה בקליפורניה, הנחשב לאביה הרוחני של תנועת המייקרים העולמית.
הוא זיהה את הבנייה העצמית בשיטת DIY ("עשה זאת בעצמך")

1 Paul Virilio, "Red Alert in Cyberspace!", "Radical Philosophy", no. 74 (Nov/Dec 1995), p. 2.

2 ר' Chris Anderson, Makers: The New Industrial Revolution (Crown Publishing, 2012).

3 ר' כרמלה יעקבייז'וולק, "האקדמיה כסוכנות של שינוי", בתוך דרורית גור אריה (עורכת), מוזיאון: ערך שימוש (פתח תקווה: מוזיאון פתח תקווה לאמנות; תל-אביב: רסלינג, 2014), עמ' 93-96.

ובאמצעים ביתיים כתופעה מתרחבת, ויסד את כתב העת האינטרנטי
Make כפלטפורמה לשיתופי ידע מדיסציפלינות שונות. אתר זה ודומיו
אפשרו שיתופי וחילופי מידע בין יצרנים שונים מעין אלה, שהחלו
להיקרא "מייקרים". לימים יסד דוהרטי גם את היריד Maker Faire, מעין
נוסח עכשווי של ירידי המחוז האמריקאים המאפשר לאנשים שיצרו
ובנו המצאות ומכשירים שונים בחצרות ובמוסכי בתיהם להציג את
מעשה ידם ולשתף אחרים בידע שצברו. כיום, היריד מתקיים בלמעלה
ממאה מדינות, ביניהן ישראל, ומאפשר למאות אלפי אנשים לראות
ולחוות המצאות מסוגים שונים. כריס אנדרסון, עורך כתב העת *Wired*,
רואה בתנועת המייקרים את מחוללי המהפכה התעשייתית השלישית
(שהגיעה בעקבות המהפכה השנייה – האינטרנט), המובילים אותה עם
רעיונות כמו שימוש בקוד פתוח, מיקור-המונים של רעיונות, ניצול עיצוב
קיים וזול, וייצור כלים עצמי. בספרו מייקרים: המהפכה התעשייתית
החדשה (2012) הוא דן בטשטוש הגבולות בין העולם האנלוגי והדיגיטלי
ומנבא כי בעתיד ילמד כל אדם לעצב לעצמו את שדות הכוח הפועלים בחברה.²
לם, וכי היצירה העצמית תשנה את שדות הכוח הפועלים בחברה.³
פרויקטים של מייקרים עשויים להיכלל תחת הגדרות שונות, בהן
מיצב אינטראקטיבי ופיסול קינטי, או אף להתחבר לרעיון "היצירה
הפתוחה" שטבע אומברטו אקו. אך התערוכה הנוכחית מבקשת להימנע
מלהטיל את מבטו של שדה אחד על אחר. היא כוללת מייקרים שהם אמנים
לצד כאלה שהם מדענים ותוכניתנים. החוט המקשר ביניהם הוא יצרנות
עצמית ברוח השיתופית שמתאר אנדרסון ופנייה למימון המון. מתוך כך,
המייקרים אף שותפים לחלק מהתהליכים המקדמים ביטול של מגבלות
ה"קניין הרוחני" ודמוקרטיזציה של הבעלות על חומר ועל מידע.³ כל אלה
מהלכים המבקשים לשנות את יחסי הכוחות בחברה הקפיטליסטית.
אם בתחילה ציין המונח "מייקרים" יצרני טכנולוגיה חובבים, כיום
נהוג לתאר את התופעה העולמית כסוג של מהפכה הבאה לידי ביטוי
בתחומים שונים של עשייה. הקהילה העולמית כוללת מומחי תוכנה
וחומרה, מהנדסים, חוקרים, מדענים, מתמטיקאים, אנשי רובוטיקה,
מעצבים, אמנים, טכנולוגים, טכנאים, ובעלי עניין מסוגים שונים. מגוון
זה ניכר גם במשתתפי התערוכה הנוכחית. כך למשל, ליאת סגל, אמנית
ומייקרת שעבודותיה הוצגו במוזיאונים חשובים בארץ ובעולם, מציגה
את *Attending Machine* – מדפסת המדפיסה דיוקנאות שנוצרו על
פי פרופילים מהרשת החברתית פייסבוק. מתן ברקוביץ (טכנולוג,
יוצר וראש חברת shift) ולירון צברי (יוצרת רבת-חומית) מציגים
יחד עם HAR, זהר לוי ורועי סטפנסקי את *Rorrim* (היפוך-מראה
של Mirror), עבודה המזמינה את הצופים לדיאלוג תנועתי המאופיין
בסינכרוניזציה והרמוניה. ForReal Team הוא סטודיו לעיצוב התנסותי
וחוויה דיגיטלית הכולל את צביק'ה מרקפלד (טכנולוג, תוכניתן
וממציא), שראון פז (מעצב התנסותי ואמן מדיה חדשה), שניהם
מרצים באקדמיה השותפים להובלת יריד המייקרים המתקיים בארץ,
ותומר דניאל (תוכניתן). הם יצרו, בשיתוף פעולה עם איל גרוס (ד"ר

לפיזיקה תיאורטית), את העבודה *CommonSense*, המזמינה את הצופה לקחת חלק פעיל ביצירה שיתופית של הגיגים. כולם חולקים צורך ליצור ולייצר פרויקטים, כמו גם עמדה תרבותית-חברתית שיתופית המזמינה אנשים נוספים לקחת חלק ביצירה. עבור חלק מהעוסקים בכך זוהי עבודה במשרה מלאה, ואילו אחרים הם "לוחמי סוף שבוע" שמפנים ליצירה שעות ארוכות מזמנם הפנוי ותקציבים לא מבוטלים.

רצונם של מייקרים לעשות ולשתף זה את זה בידע שלהם הוביל לקיום כנסים, אירועים ומרתונים רבים, שתכליתם היא שיתוף בחדשנות יצירתית ועידוד חשיבה "מחוץ לקופסה". בהשראת מפגשים שיתופיים כמו "ברנינג מן" או Foo Camp (מפגש האקרים שנתי), מתקיימים בישראל מספר כנסים והאקטונים (Hackathon, מילת הלחם שמחברת האקר ומרתון) – אירועים שבמרכזם יישומים ופיתוחים טכנולוגיים של מייקרים. בכנסי "גיקון" (GeekCon), לדוגמה – מרתונים שבמהלכם המשתתפים בונים מוצרים יוצאי דופן – מקדמים פרויקטים המוגדרים "מכשירים חסרי תועלת" (useless devices) לשם עידוד המקוריות. בכנסי "כינרנט" מתמקדים בטכנולוגיה ואינטרנט. GeekCon Green נועד ליוזמות הקשורות בחדשנות אקולוגית. "מחנט" הוא הפורמט הצבאי למפגש של טובי המוחות המתמקדים בהמצאות בתחומי המעקב והלחימה. בהאקטונים אחרים מתכנסים לשם מציאת פתרונות לבעיות ולאתגרים הקשורים לבעלי צרכים מיוחדים – ועוד רבים וטובים. חלק מהפרויקטים המוצגים בתערוכה פותחו בכנסי מייקרים. *Human Sound Objects* של גיורי פוליטי, ערן היללי ודורון אסייס טר הוצג במסגרת "כינרנט 2012". נתן אינטרטור, נוי ברק ולני רידל הציגו ב"גיקון 2015" פרויקט המבוסס על פיתוח ייחודי של חברתם, neurosteer, המשמש אותם גם בעבודתם *Brainstorm*, המוצגת בתערוכה הנוכחית. את העבודה *Alonely* פיתח הרכב של שבעה מייקרים – Batt-Girl, איל גרוס, כריסטיאנה הובר, עדי לביא, רותם לוי, אלון קפלן ונאורה שם-שאו – במסגרת האקטון טרייבקה בפסטיבל Print Screen בחולון. פרויקטים אלה נבנו מחדש והותאמו לתצוגה בחלל המוזיאון. לצדם מוצגים פרויקטים שנבנו במיוחד עבור המוזיאון ומתייחסים לחלל המוזיאלי שבו הם מוצגים. העבודה *Parallelograms* של אדי ישראלסקי ואלון סגל משתמשת בטכנולוגיה של מציאות מדומה על מנת לאפשר לצופה לחוות חווית זמן ומרחב שונה בחלל התערוכה.

ניתן למצוא את שורשי שיתוף הפעולה בין אמנות וטכנולוגיה עוד בשנות ה־60, תקופה בה ניסו אמנים ומדענים לעודד קשר בין הדיסציפלינות השונות. "רישומי מחשב", התערוכה הראשונה שמקובל לציין בהקשר זה, הוצגה בשטוטגרט, גרמניה, ב־1965 כיוזמה של מתמטיקאים גרמנים שניסו ליצור רישומים באמצעות פלוטר. ב־1967 ייסדו בארצות-הברית מספר אמנים ומהנדסים, בהם האמן רוברט ראושנברג והמהנדס בילי קלובר (Klüver), את הארגון "ניסויים באמנות ובטכנולוגיה" (EAT), ועוררו עניין והתלהבות רבה בקרב אמנים

שנחשבו לתחום החדש. ב־1967 הקים הצלם ג'ורג' קפש (Kepes) את "המרכז ללימודים חזותיים מתקדמים" (CAVS) ב־MIT, מסצ'וסטס. כיום, זהו מוסד אקדמי מרכזי לעוסקים במדיה חדשה. שם פותח המודל העולמי לפלטפורמת "פאב לאב" (Fab Lab, קיצור של Fabrication Laboratory) – סדנה לייצור דיגיטלי קהילתי, שבה יכולים מייקרים ליצור אבות טיפוס חדשים.

החדירה של עבודות שבבסיסן טכנולוגיה אל תוך זירת האמנות לא יצרה תנועה אמנותית חדשה. היא רק פתחה בפני האמנים שדה חדש של אפשרויות. בעוד שהשנים הראשונות אופיינו בהתפעמות מהטכנולוגיה החדשה, עם צמיחתו של שוק המחשבים הביתי הפך התחום להתנסותי. פייר לוי (Lévy), פילוסוף צרפתי וחוקר של מדיה חדשה המתמחה בהבנת ההשלכות התרבותיות והקוגניטיביות של טכנולוגיות דיגיטליות, טוען כי יכולתם של מחשבים להיות בתקשורת מתמדת תרמה למעבר מעולם של חשיבה אינדיווידואלית ("אני"), לחשיבה קולקטיבית ופלורליסטית ("אנחנו").⁴ לא כל יוצר במדיה חדשה המשלב טכנולוגיה בעבודתו נחשב מייקר. מייקר הוא מי שבונה דברים בעצמו, מונע מעצם התשוקה לעשייה, ומאמץ את עקרונות החשיבה היצרנית ברוח שיתופית על מנת לחלוק מידע ולהבין טוב יותר תהליכים שיעזרו לו לבצע את רעיונותיו. הוא יוצר ב"קוד פתוח" כחלק ממחאה על הגבלות המידע ומתוך שאיפה לייצור עצמי, וכך תורם לביטול המגבלות על הקניין הרוחני ומשנה את שדות הכוח הפועלים בחברה הקפיטליסטית. בעת ביקורו בישראל לרגל מפגש האקטון בירוחם ביוני 2015, אמר דוהרטי בשיחה עמו: "אני מאמין בהגדרה הרחבה של המונח 'מייקר', והייתי רוצה שרבים יותר יראו את עצמם כמייקרים, מהסיבה הפשוטה שהם אכן כאלה, עוד לפני שאנחנו החלטנו לקרוא להם כך".⁵

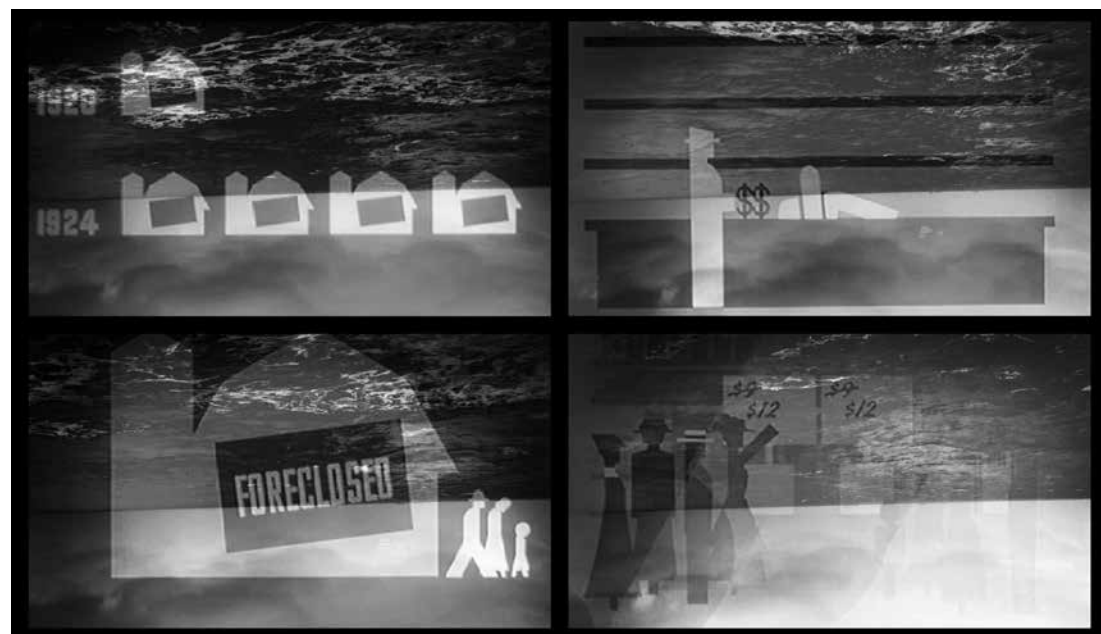
הצופים מוזמנים לאמץ את הפרקטיקה של קהילת המייקרים ולקחת חלק פעיל בכתיבת טקסט שיתופי מרובד. באמצעות האפליקציה HMOCA (בפיתוחו של לירון לרמן) ניתן לקרוא בטקסט רבדים נוספים (תוספות שכתבו אנשים מתחומי ידע שונים), להוסיף עליו ולהגיב אליו.

4 Pierre Lévy, *Collective Intelligence* (New York and London: Plenum Trade, 1997).

5 רם הדר גולדשמידט, "בין האקר לגנן – ראיון עם ממציא ה-maker", <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4669199,00.html>, פורסם 17.6.15.

אמיה

על מנת להגיע לתכנים נוספים, השתמשו באפליקציה החינמית HMOCA (הזמינה בחנות האפליקציות). לאחר הורדת האפליקציה, יש לכוון את עדשת המצלמה לאזור הלוגו המודפס כאן, כולל המסגרת התוחמת אותו.



אורית בן־שטרית,
ONOMONO, 2015, סרט 16
 מ"מ מומר לווידיאו, 4:20
 דקות, בלופ (פסקול: אורית
 בן־שטרית, טימותי קורן;
 עריכה: אורית בן־שטרית,
 ג'רמי ס. האנטן)
 באדיבות האמנית
 Orit Ben-Shitrit,
ONOMONO, 2015,
 16-mm film
 transferred to HD
 video, 4 min 20 sec,
 looped (Sound
 composition: Orit
 Ben-Shitrit, Timothy
 Korn; Editing:
 Orit Ben-Shitrit,
 Jeremy C. Hansen)
 courtesy of the artist

אורית בן־שטרית: ONOMONO

אוצרת: איה לוריא

24 / 7
 / 3

העבודה **ONOMONO** של אורית בן־שטרית (נ' בישראל, חיה בני־יורק)
 היא הקרנת וידיאו שבה סרטים ארכיוניים חוברו דיגיטלית לדימויים
 שצולמו בידי האמנית. הפסקול המקורי נוצר באמצעות הקלטה
 ב־Kaleidolooop – כלי הקלטה דיגיטלי המאפשר ליצור שכבות־שמע
 המשלבות צלילים חיים ומוקלטים־מראש, תוך שיוט בפסקול המוקלט
 ושינוי מהירותו וכיוונו.

העבודה, שכותרתה היא פלינדרום (כלומר, נקראת באופן זהה מימין
 לשמאל ומשמאל לימין) מציגה לופ אינסופי המשקף חיזיון חברתי־
 כלכלי אפוקליפטי עכשווי, אינטנסיבי ודחוס. היא מאירה את חוליי
 החברה באמצעות מערך סרטים ודימויים גרפיים המוקרנים זה על גבי
 זה ונותנים ביטוי חסר מנוח לתחושה קיומית דיסהרמונית, המתאפיינת
 בניתוק פנימי, ובריחוק מהטבע. על גבי סרטי מקור של נופים במזרח
 התיכון מוקרנים דימויים הלקוחים מסרטי ארכיון וכוללים תיעוד של
 ניסויים בבעלי חיים; מצגות גרפיות מתקופת השפל הכלכלי בשנות ה־30
 למאה שעברה; ותצלומי אנשים הלוקים בהפרעה טורדנית־כפייתית,
 בסכיזופרניה, או הנתונים במצב קטטוני.
 הווידיאו נוצר בעקבות הספר הפוליטי האנרכיסטי ההתקוממות
 הקרבה (2007). הספר, שכתבה בצרפת "ועדה סמויה" אנונימית,
 מציע דיאגנוזה חריפה של החברה הקפיטליסטית המודרנית ותוכנית
 אסטרטגית רדיקלית למאבק מהפכני בקפיטליזם.



"לייף סטייל" הוא יותר מסגנון חיים – הוא דרך החיים הטובים, קוד לזמן פנאי וממאפייניו המובהקים של החלום הגלובלי של העולם המערבי.

"לייף סטייל" הוא מרכיב הכרחי ביצירת זהות עכשווית. זו הדרך שבה אנו שואפים להפיק את עצמנו. בעבר, המערכת הצרכנית שיווקה לנו חוויות חיים שהיו אמורות לסייע לנו להידמות לאחרים ממעמד חברתי מסוים; כיום היא נסובה על בידול עצמי. היחיד נדרש להיות שונה ומיוחד. שונה כמו כל האחרים. טליה לינק (נ' 1984, ישראל; חיה בניירורק) ממציאה את עצמה ככהנת "לייף סטייל" מטעם עצמה בטכניקות עשי-זאת בעצמך (DIY). היא משחררת סרטוני הדרכה שבהם היא מתנסה במוצרים ובתכשירי יופי שונים ומייצרת בעצמה פריטי אופנה מחומרי גלם שהיא מזמינה ברשת. את כל אלה היא עושה בתחומי מיטתה – והמיטה של טליה לינק היא אואזיס. זה המקום שבו היא מתקשרת עם סביבתה, מערבת בין חיים ועבודה ובין פרטי וציבורי. המיטה היא המקום שבו טליה לינק מטשטשת את הגבולות בין "מה שהיא עושה" ומי שהיא.

ה"לייף-סטייליזציה" היא מרכיב ביצועי בתהליך החברתי של כינון הייחודיות (אינדיווידואליזציה). היא תגובה להתפרקות הזהויות המובחנות של מעמד ולאום. בעולם מופרט, זהויות קולקטיביות אלה כבר אינן ממלאות את תפקידן. אנו תופסים את עצמנו בהקשרים גלובליים ובקני מידה גלובליים, ובאלה אנו לא אזרחים של מדינה זו או אחרת, אלא בראש ובראשונה צרכנים, המבדלים את עצמם מאחרים בכוח השימוש במוצרים שונים. ההפרטה והאינדיווידואליות שלובות זו בזו, והן מתגלמות היטב בתרבות ה-DIY. אך שמדובר בתרבות שמקורה דווקא בשאיפה להתנתק מן המוכן, המואחד והממוסחר, גם היא משמשת כעת אלגוריה לחברה ניאו-ליברלית. חברה התופסת את החיים הציבוריים (ובכלל זה המגעים עם מוסדות המדינה ועם תאגידים)

כמקור לחומרי גלם עבור האינדיווידואל, אשר נדרש להרכיבם יחד כדי "להפיק" את חייו. בהעדר מבנים קהילתיים תומכים, חשיבותו של האינדיווידואליזם מכרעת. שוויים של הצרכנים האזרחים נקבע מכוח הפעולות שהם מבצעים כדי להבטיח את עצמאותם וכדי להתייצב אל מול בעיות הקיום לבדם. תרבות זו מספקת מענה לכמיהה לבעלות, בהקשר אידיאולוגי נאו-ליברלי. היא כמו תוסף תזונה לתנאים האידיאולוגיים של המערכת הקפיטליסטית. הרעיון שנצליח לעקוף את חוקי המערכת הקפיטליסטית על ידי ייצור אובייקטים משלנו אינו מביא בחשבון את העובדה שמדובר בהפנמה של אוסף הטכניקות, פרקטיקות הפעולה וההצדקות המשמשות לשליטה בנו – והפעלתן הוולונטרית על עצמנו. אנו חיים את חיינו על פי עקרונות השוק, ורואים בעצמנו יחידות יוצרות, מוכרות ומייעלות. לינק, שעמדה על כך, פועלת על פי חוקי הז'אנר – ובה בעת חותרת תחתיו. היא משלבת בטבעיות בין ביקורת חריפה וארסית על השיטה לבין שאיפה כנה לשינוי באמצעות מדריכי העצמה. היא מספקת אפשרות ליציאה אל מחוץ למסגרת המערכת הקפיטליסטית תוך כדי תרגול-יתר של אמצעיו ואמונה אדוקה בו. על פני השטח, היא פועלת בתחומי המותר והנורמטיבי לנשים היום. עם זאת, בסטיות קלות ובין השורות, היא מייצרת אבטיפוס נשי עכשווי וחלופי.

סרטוני וידיאו ויראליים הם ממאפייניו המובהקים של ההווה האישית והציבורי. הם מספקים לנו נקודות ייחוס להזדהות ולגנאי, מעצבים את סדר היום הציבורי, מאשרים ומכוונים את דעותינו ביקום הפוליטי-החברתי. המהפכה הדיגיטלית סיפקה לכל אחד גישה לאמצעי תקשורת, ובכך בישרה על עידן חסר תקדים של רשתות שיתוף ידע המספקות הזדמנויות להשתתפות פסיבית, כצופים, או אקטיבית, כמייצרי, מפיקי ומפיצי תוכן. לינק מצטרפת לתופעת רשת נרחבת של נשים (בעיקר צעירות) המצלמות סרטוני הדרכה ובהם טיפים וכלים מעשיים לעיצוב זהות נשית ברוח ה-DIY. שיטה זו מחנכת ליצירה עצמית ביתית, ולכאורה משחררת אותנו מתלות באמצעי הייצור ההמוני ובמנגנוני הצריכה. שיטת ה-DIY של המאה ה-21 משתמשת באמצעים ויראליים להפצה גלובלית של תכנים המטיפים ללוקאליות.

סדרה של סרטוני וידיאו מאת לינק עוסקת בטקסי היופי הקבועים שלה. באחד מהם היא מתעדת את טיפוח גבותיה המחוברות. פעולתה דקדקנית ומושלמת, אך היא אינה מעצבת את גבותיה בצורה האופנתית המקובלת, אלא מאדירה את המראה ה"לא נכון". בסרטון אחר היא בודקת סדרת מוצרי איפור שנועדו לזייף קווי מתאר וליצור אפקטים של הדגשת אזורים בפנים באמצעות עבודה בשכבות. בתהליך הכולל סרטוט מקדים של חלקים כהים וכיסוי משטחים בשכבות לבנות בזהירות באזורי עצמות הלחיים, האף והסנטר, לינק מראה כיצד ניתן להעלים פגמים וליצור אשליה של פנים מושלמים. התהליך ארוך ומייגע, המראה הסופי מעט מלאכותי (ולמעשה, מזכיר ייצוגים של פנים באנימציות תלת-ממד), אבל הוא מצטלם נהדר. לינק מדגימה את התהליך על עצמה, אך בוחרת להראות לנו אותו באופן מואץ – ומהסוף להתחלה.

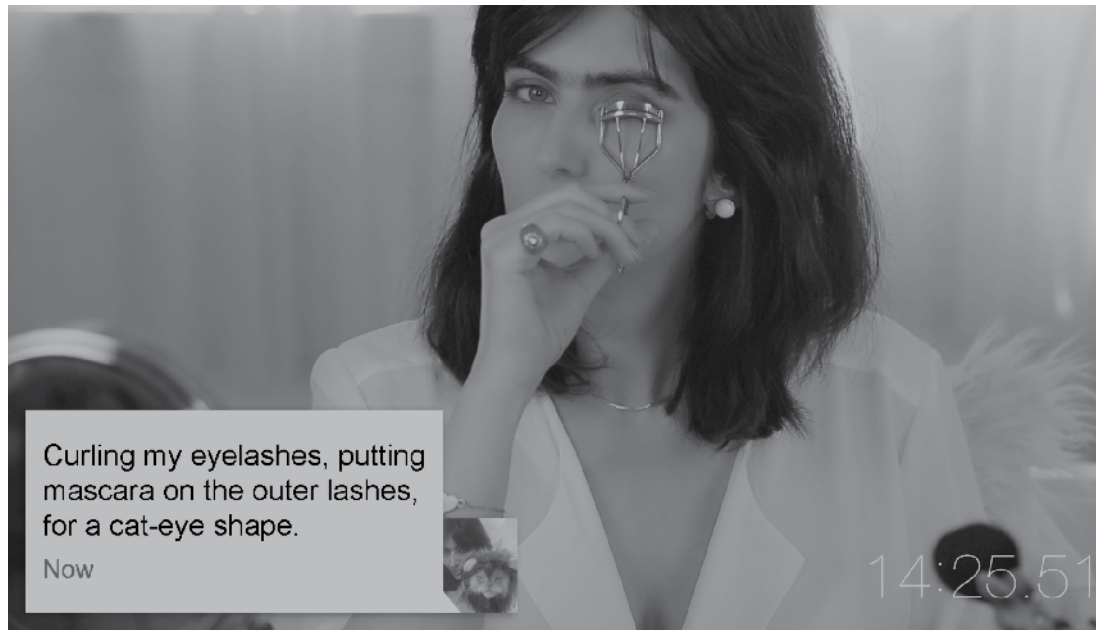
בסרטון מואץ אחר היא מכניסה את צופיה לטקס האיפור היומי שלה, הנמשך כ-30 דקות (וכל זאת לפני בחירת הבגדים, הנעליים והאביזרים האחרים). החל בשכבת הבסיס, עבור בכיסוי פגמים בעור ובהבהרת שטחים כהים מתחת לעיניים, בסרטון קווימתאר ובהדגשה של העיניים, עצמות הלחיים והשפתיים, וכלה בהברשת השיער, 30 הדקות מואצות ונכנסות לסרטון של ארבע דקות. סקר מקיף שפורסם בארצות הברית ב-2014 מלמד כי 78% מהנשים משקיעות בהופעתן החיצונית שעה ביום. 365 שעות בשנה. טליה לינק חושפת את מערכת השעות ללימודי התואר השני שלה לשנה זו: 367 שעות בשנה. הזמן הממוצע שנשים משקיעות במראן החיצוני שקול לזמן הדרוש ללימודי תואר שני באוניברסיטת יוקרה.

סרטון הדרכה נוסף מסביר כיצד ליצור "ציפורניים בסגנון מוניקה לווינסקי", לינק מדריכה את הצופה כיצד ליצור ולהדביק דיוקן של מוניקה לווינסקי (שנוצר מאוסף תמונות ממנוע החיפוש של גוגל ועובד דיגיטלית) על ציפורניה. מוניקה לווינסקי היא כנראה הקורבן המשמעותי הראשון של בריונות ברשת, ובאופן יותר ספציפי, של "סלאט-שיימינג" (slut-shaming) אכזרי. המתמחה הצעירה שקיימה מערכת יחסים קצרה עם נשיא ארצות הברית דאז, ביל קלינטון, הפכה למוקד ללעג בהיקף כביר. מאדם היא הפכה למושג ולמקור לחומרים קומיים. פעולה אחת שעשתה בראשית שנות העשרים שלה הגדירה אותה לשארית חייה. כל תו חיצוני בהופעתה נקשר באופן בלתי הפיך לאקטים המיניים שבוצעו בחדר הסגלגל. חזותה ה"רגילה" של לווינסקי, משקלה, שפתיה הבשרניות – כל אלה היו לסעיפים בכתב האישום נגדה. לווינסקי נצרכה באות קלון ונענשה על התנהגותה המינית בידי גברים ונשים גם יחד. ביל קלינטון, לעומת זאת, נותר אחד האנשים הנערצים בעולם. הגבר בעל העוצמה מתויג עדיין כ"שובב", בעוד שהמתמחה לשעבר מתויגת באופן שונה לחלוטין. מובן כי בדיוק בשל כך בוחרת בה לינק כמודל לחיקוי: היא שולפת אותה מהזיכרון הקולקטיבי, מדביקה אותה על ציפורניים מטופחות ומציגה אותה מחדש לעולם. היא מאירה את נקודת העיוורון שלנו בכל מה שנוגע ללווינסקי ומכריחה אותנו למצוא נקודות השקה והזדהות עם הצעירה המוכשרת, שניחנה בבעיות בדימוי גוף ובמשיכה לדמויות סמכותיות. היא חושפת את מוניקה לווינסקי כאדם, ובהזדמנות זו אולי גם מעודדת אותנו לבחון מחדש את הסוגיה של הטרידה מינית במקומות עבודה.

פמיניזם הליפטטיק של לינק מנכס את חוקיות הרשת, מציג מודלים לחיקוי נשיים מפתיעים ומשתמש בפעולות של החפצה גברית ככלי לניגוח הצד המדכא. לינק מאמצת בחדווה סטריאוטיפים נשיים ומדגישה אותם ביתר שאת. היא מציגה אופציה פמיניסטית נחוצה, שהרי עקרונות הפמיניזם המקוריים משמשים היום אדון אחר; תנועת השחרור הנשית נבלעה כאשר באה במגע עם השוק החופשי. הרעיונות הפמיניסטיים, שהיו חלק מהשקפת עולם רדיקלית, מוגדרים יותר ויותר דרך ערכים אינדיבידואליסטיים. התנועה שהעלתה על נס את הסולידריות החברתית

מבכרת כיום יזמות נשית. במקום שבו שלטו בעבר רעיונות של ערבות הדדית נמצאים כיום קידום אישי ומריטוקרטיה. הפמיניזם היה אמור לבשר על עולם ששוויון הזכויות המגדרי מתקיים בו במסגרת של דמוקרטיה השתתפותית ושל הזדהות עם האחר. אלא שהקפיטליזם, כדרכו, גייס את הרעיונות האופוזיציוניים לשורותיו ולשירותו הבלעדי. רעיון השוויון הפך לפלטפורמה לפיתוח שווקים גלובליים חדשים: הרי כצרכנים כולנו שווים. המאבק לחירותה של כל אישה בוזר ובודד. כלי המאבק של לינק הם וידיאו, מיצגים וירטואליים ואובייקטים. הם משמשים אותה כדי לחקור זהות נשית וייצוג נשי בתרבות העכשווית. כאשר היא מדריכה אותנו כיצד לייצר כרית עם דימוי פניה של ניקול קידמן, היא פותחת פתח לדיון על אידיאלי יופי לא ריאליים. כאשר היא מדפיסה על פריטי לבוש משפטי מענה מוכנים להערות מפי גברים ברחוב, היא חושפת אותנו למבטים המטרידים המלווים כל אישה במרחב ציבורי. כאשר היא מייצרת בושם בהשראת סיפורת האמיתית של אישה טורקיה שערפה את ראשו של אנס, היא מסרטטת לנו בבהירות את משבצת הקורבן. טליה לינק מוצאת את עוצמתה בתוך החוויה הטראומטית של היות אישה בעידן הקפיטליזם, והיא עושה זאת באמצעות הומור, "גירל פאור" ומנות גדושות של "לייף סטייל".

טליה לינק,
Talialink.com, 2015,
מיצב וידיאו
Talialink,
Talialink.com, 2015,
video installation



Curling my eyelashes, putting
mascara on the outer lashes,
for a cat-eye shape.

Now

14:25:51

לי אורפז: ההווה מתמשך

רן קסמי־אילן

24/7
/5

"קל יותר לדמיין את סוף העולם מאשר את סוף הקפיטליזם".
- פרדריק ג'יימסון, "עיר העתיד", 2003¹

סוף העולם אינו אורב בעתיד ולא התרחש בעבר. הוא מתרחש בזה הרגע. המשיכה המוסתרת בקושי אל האסון מכסה על כך שהאסון האמיתי אינו אירוע. העולם אינו מסתיים בפיצוץ, אלא דוהה, נפרם ומתפרק. הסיבות לכך נטועות בעבר, אך הן רחוקות ומנותקות מן ההווה המתמשך עד כדי כך, שהן נדמות כגחמות. אם הסוף כבר מאחורינו, הרי שהעתיד אינו צופן אלא הישגות. השאלה מה "הדבר הגדול הבא" היא רק התכחשות רפה לשאלה מה היה "הדבר הגדול האחרון". ביסוד עבודותיה של הצלמת לי אורפז (נ' 1977, ארצות־הברית; מתגוררת בתל־אביב) נמצאים קווי התפר הנפרמים של העידן העכשווי. אלמנטים מוכרים וצורות נחשקות אשר בודדו ואז נערכו מחדש, ומשמשים כאיתות בלתי פוסק מן התת־מודע – איתות המתפקד כמו שיר ש"נתקע בראש", לכוד באזור הדמדומים שבין הזיכרון לדמיון. הוא מתנגן שוב ושוב משום ששמענו אותו פעם, אך כעת הוא מתקיים רק בנו פנימה. הוא נחוזה כתופעת הווה פנימית, לא כזיכרון של חוויה מוזיקלית חיצונית.

העידן הדיגיטלי אינו מותיר לנו אלא ציר זמן כרונולוגי (chronos); ציר זמן מוסדי וטכנולוגי, חד־סטרי. הזמן הדיגיטלי הגנרי כולו מסֻּפָּר. הוא מקיים את "הסדר". הוא דוחף אותנו בכיוון אחד. נותקנו מן הזמן האנושי, מן היכולת לתזמן (kairos). זהו עידן של הווה מתמשך, שיסודו במערכת מלאכותית: עידן גלובלי שאנו נמצאים בו בכל מקום בו־זמנית, 24/7, "מופעלים" בלי יכולת "לכבות" את עצמנו. מצב תמידי של הפרעות דחופות ודוחקות, נטול זמני ביניים, שהופך אותנו למתים־חיים. הווה מתמשך המותיר אותנו בלא יכולת לזהות בעצמנו סיבה ותוצאה, המתקיימות על רצף הזמנים. לא נותר לנו אלא לנסות להתמצא בחלל על־ידי חיבור בין אלמנטים שונים וניסיון להבין את משמעותם.

Fredric Jameson, "Future City," *New Left Review* 21 (May-June 2003), p. 76.

23

לי אורפז ניצבת כזרה על הציר הכרונולוגי. היא בוהה במתרחש. היא ניצבת מחוץ לזמן, אך מבטה מחפש דרך להשתייך. המחוות השונות בעבודותיה אינן מתפקדות כמטרה ואף לא כאמצעי, אלא כשאלות פתוחות של התמצאות. ניסיונות להתמקם. היא מתמקדת בדימויים שחוקים ומוקסמת מהם – פיתויים צרכניים מערביים, שחוקים עד דק ודבקים ביופיים. יופי הוא עניין עקרוני במרחב הקפיטליזם התרבותי, המשווק לנו חוויה במקום סחורה: מערך מפורט של פנטזיות ובדיות הארוגות מפיסות מציאות מבודלות ומשווקות היפר־חיים. מערך זה מייצר את התשוקה של העכשווי, שהזיוף מושך בה יותר מן האמיתי. אורפז מתחקה אחר מערך זה, כמו עוקבת אחר קוסם המסביר צעד אחר צעד כיצד פועלת האשליה, אך מסרבת לקבל אותה כזיוף, כסימפטום להשתלטות המוסדית על מרחב הזמן האישי. מבטה אינו מתנשא מעל המערכת, אלא מתפקד כאילו היה תוצר לוואי של כמיהה כנה לשייכות. היא ניצבת מחוץ למבנה החברתי ושואפת להשתלב בו, אך חסרה את היכולת להתמסר לחוקי המשחק ולהיכנע למערך התשוקה הקפיטליסטי. כך מעוקרים הדימויים מכוחם הסמלי ונותרים כקליפות ריקות לדבר שאמור להיות, אך לא יהיה.

מרחב התנועה של אורפז הוא מרחב חסר אופק, וכמוהו גם מרחב התערוכה, המזמין שוטטות חסרת נקודות התחלה וסיום. כל רגע בו הוא סוג של תאונה, קלקול של דבר יפה שמשאיר אחריו תחושה מלאכותית. אורפז מזמנת מפגשים עם רגעים מרוקנים מנרטיב, עם דימויים מבודדים הנחשפים כאשליה אך עדיין אוצרים הבטחה – הבטחה שלעולם לא תקוים ולנצח נרצה בה. המפגשים הללו צופנים תשוקה ושברון לב, ומכוננים יקום ביניים מעגלי, אשר נותק מחיבורו הכרונולוגי. בלב יצירתה ניצבים מושאי התשוקה שנותרו בעירומם מכוח הפעולה הקפיטליסטית; תוצרי השפע המדומה שהקפיטליזם מציב בפני הפרט. פעולתו של הקפיטליזם נסמכת על הפעלתו הרציפה של מערך התשוקה. הפיתויים מעוררים את התשוקה, הנובעת מחוסר, והיא עצמה מניעה אותנו לפעולה תוך שהיא מאכלת אותנו מבפנים ומותירה בעקבותיה שברון לב, חלל ריק המבקש להתמלא (לשווא, תמיד לשווא) במה שלעולם לא יהיה שלך.

אורפז מכוננת בעבודות התערוכה שתי נקודות מבט נבדלות, שמבעד להן אנו בוחנים את מערך האלמנטים הללו: נקודת המבט האחת נוצרת באמצעות מכשירי ראייה מתקדמים טכנולוגית, אשר פותחו לשימוש במערכות ביטחוניות, ואילו נקודת המבט האחרת נוצרת באמצעות מכשירי ראייה מיושנים, ארכיוניים, אשר לכדו הווה שאיננו עוד וגם מהם עצמם לא נותרו אלא עקבות זיכרון שחוקים.

בווידיאו *Breakfast* (2014), לדוגמה, אנו צופים בקהל מועדון אשר צולם באמצעות מצלמה תרמית, שקולטת את חתימות החום של דמויות המצולמים ומתרגמת אותן לדימוי ויזואלי. אמצעי ראייה תרמית מאפשרים לנו לראות את מה שהעין האנושית אינה ערוכה לקלוט. הם מאפשרים לנו להתגבר על המגבלות הטבעיות שלנו, אך בה בעת הם חושפים ומאשררים אותן. המצלמה התרמית מפיקה דימוי נראה של

האובייקט הבלתי נראה, ובכך משלבת גם אותו במערך הפנטזיה שלנו. הדמויות הזוהרות נדמות כמתים-חיים המנותקים מן הזמן והמקום. העיניים זוהרות, הפרצופים שטוחים, ותנועות הראש החוזרות ונשנות, השבטיות באופיין, מנוהלות על ידי הסאונד המטריד של העבודה. כל אלה יחד מייצרים ציפיית-שווא למשהו העומד לקרות. הדמויות אדישות לעובדת היותן במעקב. הן אדישות לפגיעותן. חלל המועדון הסגור דחוס בקהילת הבודדים, ומבטם של רבים מהם שקוע במסך הטלפון. אנו צופים בהם צופים. הכוח המרפא שהטכנולוגיה אמורה לספק – היכולת להסדיר, לשלוט בבלתי נשלט – מייצר ומגביר את החרדה מאובדן שליטה.

בעבודה עיר התמזה (2015) משמש את אורפז כטב"מ (כלי טיס בלתי מאויש), אך הוא אמצעי ראייה ומעקב שפותח לצרכים צבאיים או ביטחוניים ומזין את הפנטזיה של לחימה "נקייה". השימוש ההולך וגובר בכלי טיס לא מאוישים ב־15 השנים האחרונות מאפשר שליטה במרחב הקרוב והרחוק תוך חיסכון בעלויות ובחיי אדם מן הצד השולט בכלי

לי אורפז, ללא כותרת (טייל
אטלט), 1965, 2015, הדפס
פוג'יטרנס בקופסת אור,
120x120
Leigh Paz, **Untitled**
(Atlas Rocket Missile),
1965, 2015, Fujitrans
print in light box,
120x120



הטיס (אך לא בהכרח מן הצד הנתון למעקב, כפי שיעידו ההתנקשויות המתבצעות באמצעותם, "בשלט רחוק", לא פעם תוך "נזק סביבתי" משמעותי).² בעבודה זו, עינו של הכטב"מ נעה כציפור ממוכנת ב"עיר התמזה", אחת הדוגמאות הקיצוניות ליחסי מרכז ופריפריה בעולם גלובלי. זהו רובע שנבנה ליד שנחאי כהעתק של עיר אנגלית עבור בני המעמד הגבוה בסין. יש בו בתים בסגנון טיודור, בתים ויקטוריאניים אדומי לבנים ונהר מלאכותי, ובפאתיו גם בתים מודרניסטיים. מסמניה של האימפריה הבריטית היו לסחורה סימבולית בשוק הנדל"ן, ואילו המסורת האדריכלית המובהקת של סין נדחקה מפני מוצר הנדל"ן הניאו-ליברלי. לצד "עיר התמזה" הוקמו תשעה רבעים נוספים בסגנונות אירופיים שונים. הרובע הבריטי אינו משמש למטרה אשר לשמה הוקם.³ הוא דוגמה לאופן שבו ה"חדש" מגדיר את עצמו כתגובה למה שכבר כונן, ואילו מה שכבר כונן ממחר לערוך את עצמו כתגובה לחדש. אפיסת הכוחות של העתיד לא מותירה לנו אפילו את העבר.

הן הכטב"מ והן המצלמה התרמית משמשים לשימור של סדר ושליטה, אך לא פחות מזה, ליצירת מראית עין של סדר ושליטה. מראית עין כזו נדרשת כדי להתמודד עם חזיון הקריסה שחדר – ולא בכדי – אל השיח הפוליטי-המשפטי. בעולם הנתון בשגרה של "מצב חירום", עולם המאזים בלא הרף על-ידי אסון או פעולת טרור אדירה, כל שימוש בכוח יתר נראה סביר ופרופורציונלי. הדימויים של הכטב"מ והמצלמה התרמית הם חלק מן המערך מעורר החרדה המשמש את האליטות כדי להצדיק את ההיררכיה הקיימת וכדי לאיין כל אפשרות של התנגדות ושל מודעות ביקורתית. התוצאה היא חזון מונוליטי של ציוויליזציה הרואה עצמה כנתונה במצור, ועל כן מנהלת שיח של "ניהול סיכונים" ו"שלטוניות". בשיח ממין זה אנו נמצאים תמיד על סף אסון. פעולות מחאה ופעולות טרור נבללות בה לעיסה אחת יחד עם מגיפות ואסונות טבע. כל סטייה מהנורמה מותכת לכדי חזיון חילוני של חידלון קוסמי.

נקודת המבט השנייה המשמשת את אורפז מתבססת, כאמור, על טכנולוגיות ראייה נכחדות מן המאה שעברה – וליתר דיוק, על הארכיון המשפחתי שלה. ארכיון זה מכיל תצלומים של אביה וסבה, שהיו שניהם צלמים (אביה צלם במקצועו, ואילו את ארכיון התצלומים של סבה גילתה לאחר מותו), ומכיל חומרים מצולמים מאמצע המאה העשרים ועד קרוב לסופה. גוף העבודות של אורפז נמצא בדיאלוג מתמיד עם ארכיון זה. הדיאלוג עם שני דורות הצלמים שקדמו לה הוא למעשה גם דיאלוג עם המאה הקודמת. בארכיון שמורים תצלומים אנלוגיים, שקופיות וסרטי סופר־8: טכנולוגיות נכחדות, שהשתמרותן העתידית תלויה ביכולת לארכב אותן באמצעים דיגיטליים, אך שפתן הוויזואלית מלווה אותנו גם כיום, כחוויה פסבדו־אותנטית, באמצעות פילטרים באינסטגרם ובתוכנות דומות. הדימויים שאורפז בחרה לשלוח מן הארכיון המשפחתי הם שרידים ויזואליים של אוטופיות מן המאה העשרים. שקופיות שרכש סבה בחנות מזכרות בשנות השישים של המאה העשרים, ובהן דימויים של המירוץ האמריקאי לחלל, נסרקו והונחו בקופסאות אור כמוצגים ישנים של

מוזיאון היסטורי דידקטי. אותה תערוכה נודדת ייצגה בשעתו את הממד החינוכי של המירוץ לחלל, ככלי לתהליך סוציאליזציה והגדרה עצמית דרך התגייסות לאומית למען האופק האוטופי. המאבק האמריקאי-סובייטי על כיבוש החלל היה מאבק על יוקרה ועל עליונות פוליטית, אך לא פחות מזה הוא היה גם בגדר "משחק מאגי" פנימי, שניצחון בו פירושו השתתפות סדר על השרירותי והבלתי נודע.

אוטופיה אחרת מן המאה העשרים – והפעם, מקומית באופייה – ניצבת במרכז של עבודת הווידיאו *אגם החולה*, 1965 (2015), המציגה גרסה דיגיטלית מטופלת ומוכפלת של סרט סופר-8 שצילם סבה של אורפז. הסרט המקורי, שצולם בשנות החמישים, תיעד את המפעל ההנדסי לייבוש האגם והביצות בעמק החולה. אותו אקט סמלי של כיבוש הטבע, ששימש גם הוא פעולה מאחדת חברתית, היסב נזק בלתי הפיך לאזור; בסופו של דבר הוצף העמק מחדש. בווידאו עצמו מוצגת רק מחווה נעדרת הקשר, לכאורה, שנעקרה מן המכלול: כך מנוף המעבירה אדמה ממקום למקום. המחווה נדמית סתמית ומנותקת, אך כלום אין זה טיבה של כל מחווה המתקיימת בהווה מתמשך, המעכל ומאכל את העבר והעתיד באותה דבקות שוות נפש?

נדמה שאורפז אינה מבקשת לנפץ את מערך המראות הכוזבות המרכיבות את העכשווי. למעשה, ניתן לפרש את עבודותיה כמעידות על רצון להשתייך למבנה חברתי גדול ממנה; רצון כן אך עקר להיכנע לחוקי המשחק, ללא יכולת אמיתית לזייף את השייכות לסיטואציות המהונדסות. הרי הקפיטליזם הוא מה שנותר לאחר שהאמונות קורסות. הוא מעכל כל מה שבא איתו במגע. הוא מעצב מראש את התשוקות, המאוויים והתקוות. הפרט נותר צופה-צרכן המכתת רגליו בין ההריסות והשרידים. לחלופין, ניתן לפרש את העבודות גם כהצעה לאפשרות של חיים בעכשווי. אם אנו חיים בעידן שכל כולו מחוות מאולצות, הדרך היחידה "להיות ברגע" היא להתייבב מחוץ לזמן. הזרות מייצגת אפשרות יחידה של חיות, של מודעות לזמן האנושי האבוד וניסיון להשיבו על כנו.

Robert Seidel, "Inside 1
the Hedge Fund Manager's
Head: Interview with Julian
Rosefeldt," in *Julian Rosefeldt:
World-Making: Film and
Photo Works 2001–2011*, exh.
cat. (Taipei: Taipei Fine Arts
Museum, 2012), p. 44.

יוליאן רוזפלדט: מחסה

אוצרת: דורית יפעת

24/7
/6

סרטיו הנרטיביים של אמן הווידיאו יוליאן רוזפלדט (נ' 1965, גרמניה; חי בברלין) מרבים לעסוק בטקסיות של חיי היומיום, המבטאת שאיפה למצוא משמעות בקיום באמצעות השלטת סדר בכאוס המקיף אותנו. עבודותיו, המתייחסות למגזרים שונים בחברה, מותחות את גבולות האמנות הפוליטית באמצעות אסתטיקה שמבקשת לעורר אמפתיה בצופה. לדבריו, הוא מעדיף בימוי תיאטרלי והעמדה מתוכננת ומסוגננת על פני "תקינות אסתטית" (על משקל "תקינות פוליטית").¹ רוזפלדט מציב את הדמויות באתרים מרוחקים ומעוצבים למשעי, ומשתמש באמצעים קולנועיים עשירים תוך שיתוף פעולה עם בעלי תפקידים רבים: שחקנים, בוני תפאורות, אנשי סאונד, צלמים. הוא מצלם את סרטיו במצלמת 16 מילימטר, המשמשת לרוב לצילום סרטים שנועדו להקרנה על מסך גדול במיוחד. לאחר מכן הוא ממיר את סרטיו לווידיאו ולדיוידי, ומציגם כמיצבי הקרנות פנורמיות על גבי מספר מסכים.

הסרט שלפנינו הוא גרסה מקוצרת שיצר האמן לעבודתו *מחסה* (*Asylum*), שהוצגה לראשונה ב־2002 כמיצב קולנועי בן תשעה מסכים בהאמבורג באנהוף בברלין. לשם הסרט מספר משמעויות – מקלט אישי או מדיני, מחסה, מפלט, וגם בית חולים לפגועי נפש – וכולן מקבלות בו ביטוי. הוא בוחן נושא אקטואלי במיוחד בימים אלה, בארץ ובעולם: ההתקה התרבותית של אנשים שעקרו ממולדתם ומנסים להיטמע במקום זר להם. אך יותר משהוא עוסק בדמויות עצמן, הוא מציג בפנינו את האופן הסטריאוטיפי שבו אנחנו רואים אותן, שכן כל אחת מקבוצות האנשים המתוארות מאופיינת באמצעות סטריאוטיפים הקשורים למקורה האתני ולעיסוקה המקצועי, ללא התייחסות אישית לדמויות. בסרט משתתפים 120 אנשים – בהם סינים, וייטנאמים, טורקים, אלבנים מקוסובו, צוענים ואפגנים – שרוזפלדט פגש באתרים של מבקשי

מקלט פוליטי, ברחובות, בפאבים, במועדונים ובמוסדות סוציאליים.
 כולם נראים כנידונים לגורל סזיפי של ביצוע עבודות מוזרות וחסרות
 פשר: גברים מנסים לסדר עיתונים בערימות בזמן שטורבינות משיבות
 רוח חזקה המעיפה אותם לכל עבר; נשים מנקות גן קקטוסים באמצעות
 שואב אבק; טבחים אסיאתים יושבים בתוך כלוב ענק וקורעים לגזרים
 אריזות קלקר של מזון מהיר. בגרסה המקוצרת נשזרו זו בזו הסצינות של
 הקבוצות המובחנות, שבמקור הוקרנו על מסכים נפרדים. בסיום הסרט
 שרות כולן יחדיו, כמקהלה מאוחדת המשמיעה זעקה ללא מילים.

יוליאן רוזפלדט, מתוך
מחסה, 2002/2001,
 גרסה מקוצרת מתוך
 הצבה קולנועית בת
 תשעה מסכים, צבע, קול,
 מצלמת סופר-16 מ"מ,
 המרה ל-PAL SD והעברה
 ל-DVD, פורמט מסך 16:9,
 14:15 דקות, בלופ
 באדיבות האמן
 Julian Rosefeldt,
 image from **Asylum**,
 2001/2002, short film
 version of a 9-channel
 film installation, color,
 sound, Super 16-mm
 film converted to PAL
 SD and transferred to
 DVD, aspect ratio 16:9,
 14 min 15 sec, looped
 Courtesy of the artist



רן סלון: עולם 50

אוצרת: איה לוריא

24/7
/7

תערוכתו של רן סלון (נ' 1967, ישראל; חי בתל-אביב) מורכבת
 ממספר מיצבי וידיאו, סאונד ואור. יחדיו, הם מציגים תמונה מפותלת
 שמתחוללת, באינטנסיביות בוזמנית ובמחזוריות אינסופית, במספר
 מוקדי התרחשות. האולם הגדול של מוזיאון הרצליה, המתגאה במערך
 חלונות תקרה ייחודי המאפשר חדירת אור יום, נאטם על ידי האמן
 והוחשך. בתוך החלל מרצדת ללא הרף תאורה מלאכותית שמקורה
 במסכים מפוצלים, בפסי אורות לד אדומים ובתאורת פליקר אפופי
 ערפל. בשפתו האמנותית הייחודית, סלון מהרהר על משמעותו של
 הניתוק שלנו מהזמן הטבעי ומציע מרחב זמן טכנולוגיים כשיקוף עוטף
 חושים של העידן הווירטואלי-הדיגיטלי. שם המיצג, **עולם 50**, מהדהד את
 הסיווג המקובל של מדינות העולם ל"עולם ראשון", "עולם שני" ו"עולם
 שלישי" בהתאם לפרמטרים כגון משטר, כלכלה וקידמה טכנולוגית – וכן
 נוסח שגור של שמות עולמות בסיפורי מדע בדיוני. **עולם 50** הוא עולם
 וירטואלי, שמרחביו עלומים והזמן בו חורג מהסדר הטבעי. הוא אינו
 תלוי עוד במהלכם הנתון של השמש וכדור הארץ, הקובעים לנו 24
 שעות ביממה ומתווים שעות אור וחושך, שעות פעילות ומנוחה. **עולם 50**
 הוא עולם ללא הפסקה, עולם של 24/7, כשם ספרו של חוקר התרבות
 ג'ונתן קריירי, 24/7: **הקפיטליזם המאוחר וסופי השנה** (2013). הגורס
 כי העולם הקפיטליסטי העכשווי מחייב אותנו להיות ערניים, דרוכים,
 זמינים לכל דורש בכל עת – בטלפון הנייד, במייל ובסקייפ – חדורי
 תודעת שירות תאגידית אחידה וגלובלית. התערוכה מציגה תמונת מצב
 פרגמנטרית וסימולטנית של עולם זה באמצעות חמישה סרטים המוצגים
 בחלל הגדול (שכל אחד מהם מחולק לרצועות-סרטים נוספות) ומיצב
 נוסף, **קיוסק (יחסים אלקטרוניים)**, המוצג בחדר אחר במוזיאון. גם **קיוסק**
 (יחסים אלקטרוניים) מורכב ממערך רב-מסכי, אך הוא נפרש על הקירות

באסתטיקה יותר פרומה, "האקרית" ברוחה, הכוללת רשת מפותלת של כבלים, חיבורי חשמל גלויים, נורות ורכיבים אלקטרוניים.

בסרטים המרכיבים את עולם 5 משוטטת מצלמה וירטואלית במעין מדבר קיברנטי לא ארצי, אפלולי ואפוף מסתורין, שבו שקועים עצמים שונים, בהם צילינדרים שקופים למחצה שכמו נתלשו מגוף מכני גדול יותר, חליפת אסטרונאוט ריקה בשלבי פירוק, פסל בודהה, שורה של דמויות גטריות שצומחות זו מתוך זו, נוף אלקטרוני זוהר ועוד. הצורות קריסטליות, שקופות וזוהרות למחצה, מסתובבות על צירן. ההתבוננות במרחב המרצד מזכירה שיטוט בפלנטריום גלקטי או מעקב הזוי מתוך "חדר מצב" אחר מטרה עלומה. הדימויים התלת־ממדיים שיצר האמן מעוגנים בנופי מדע בדיוני ובאסתטיקה של משחקים וירטואליים ושל פלטפורמות רשת דיגיטליות, שטופלו בטכניקות עיבוד תמונות רב־שכבתיות ובאפקטים מיוחדים של תוכנות פוסט־פרודוקציה. הצופה נע עם המצלמה במרחב קיברנטי אקסטרטוריאלי, שנשלט בידי גופים מכניים ואובייקטים עתיקים המשולבים במערכים סימבוליים ובסימנים דיגיטליים. כל אלה מייצרים היקסמות קוסמולוגית הטעונה במסתורין אפל ובפוטנציאל של פיתוי וסכנה, יופי וניכור. זהו עולם שמאופיין במנעד הנע בין מלאות וריקות, בין שקט מדיטטיבי ואינטנסיביות, בין אוטופיה ודיסטופיה.

מבטנו נצמד לתנועת המצלמה, נע אתה במרחב, מחוץ לאובייקט ובתוכו. לאן מועדות פנינו? אנו מתקדמים ממסך למסך ללא נרטיב ליניארי מוצהר. במקום זאת, נפרש בפנינו "נרטיב מתהווה" – מונח השאוב מעולם המשחקים הדיגיטליים, המתייחס לרעיון כי העולם הבדיוני של המשחק הוא מרחב שבו יכולים להתהוות נרטיבים פוטנציאליים שונים בהתאם לפעולות המשחק ובחירותיו. כלומר, עקרון הרצף הנרטיבי נובע מתוך האינטראקציה בין המשחק והעולם, תוך כדי תנועה ברשת האפשרויות שהעולם מציע. עולם 5 פורש בפנינו עולם הכולל אפשרויות נרטיביות מקבילות שונות, שאין מהלך מובנה ו"נכון" לצפייה בהן או להבנתן. מבנה בלתי מובנה זה מודגש בשינוי התדיר של מיקומי הקרנות הסרטים וסדרם. כך הופך ערך ההשתנות והזרימה המתמדת ליסוד הקבוע ביותר בהצבה. ברוכים הבאים לעולם 5.

מחברות פתוחות

אוצרת: אורלי מיכרג

24/7
/8

משתתפים: שלומית אלטמן, תמה גורן,
נטליה זורבובה, שי יחזקאלי, אורלי מיכרג,
אמיר נוה, שי עיד אלוני, גליה פסטרנק,
זויה צ'קסקי־נאדי, עמית קבסה, מרב קמל,
אסף רהט, מורן שוב

התבוננות במחברות ובספרי אמן מאפשרת התוודעות מקרוב לאחד מרכיבי תהליך היצירה. השימוש במחברת אינו מחייב עבודה במקום ייעודי או משאבים כספיים. זהו פורמט מסורתי זמין, המאפשר ביטוי ישיר לפעולת היד הרושמת או הכותבת, שעשויה להיות אוטומטית או אגבית. מחברת־אמן אך עשויה לשקף דחייה של הפרשנות הרומנטית למוזה כהארה, בחושפה טמפרמנט של עבודה יומיומית מאומצת ומשמעת עצמית. בסוף המאה ה־14 החלו יותר ויותר אמנים להשתמש בנייר כדי לפתח את רעיונותיהם ולסרטט סקיצות ראשונות, שנקראו *primo pensiero* ("מחשבה ראשונית"). מוכרות במיוחד מחברות הסקיצות של ליאונרדו דה־וינצ'י, שהיה ידוע כמי שספר כזה משתלשל תמיד מחגורתו. במרוצת השנים ניהלו אמנים רבים מחברות־אמן. הם רשמו במחברות בסטודיו או מחוצה לו, במתכונת של יומן מאויר, כפרוטוקול יומי, כאתר של ניסוי וחקירה, או כשלב ביניים בעבודה. על פי רוב, מחברות־אמן אינן מוצגות בפני קהל. אם כניסה לסטודיו האמן מאפשרת הצצה אל המרחב הפרטי שבו מתרחש תהליך היצירה, דפדוף במחברות־אמן הוא בבחינת חדירה של ממש למרחב זה. מחברות האמן בתערוכה אינן מציגות סקיצות ליצירות שבדרך; הן משקפות תהליכי עבודה ודיאלוג פנימי של האמנים.

במחברת של שלומית אלטמן, מה שהיה אמור להישכח מפציע על הדף כשרבוט, הגיג, חרחור, מרמור, דימוי סתם, מילה ללא אידיאולוגיה, רעש ללא סאונד. היא מוצאת במחברת נחמה גדולה. ישירה, זולה, המחברת סופגת הכול. תמה גורן רואה במחברת יחידה שלמה, יומן חיים שיכול להתחיל או להסתיים בכל נקודה. היא מעידה



מחברת־אמן של
נטליה זורבובה
Natalia Zourabova's
sketchbook



על רישומיה כאקספרסיביים ומהירי ביצוע, אך נוצרים במחשבת תחילה; ביטוי למאבק בין שליטה לחוסר שליטה. נטליה זורבובה רושמת במחברת דימויים מהתבוננות או מהזיכרון, כמו גם שרבוטים אוטומטיים בעת שיחת טלפון. במבט לאחור, המחברת מספקת לה הסברים ומשמשת מקור לרעיונות עבור ציוריה הגדולים. עבור שי יחזקאלי הרישום במחברת הוא חלק מהפרקטיקה היומית. הוא לא משתמש בה לרישום סקיצות לציורים אלא רואה בה ערוץ יצירה עצמאי. לעתים החיבור בין משפט שהבליח לבין קו ששורבט יוצר משמעות חדשה. לאורלי מיברג המחברת היא מקום שאליו אפשר להימלט מהעבודה השוטפת בסטודיו - אם מטעמי מיצוי אם בשל צורך בהפוגה. הרישום בה, המתנהל תוך מעבר מדף לדף, ללא התחלה וללא סוף, שולל את מעמד העבודה הגמורה. אמיר נוה עובד בספרונים קטנים לצד ציוריו הגדולים משום שלתחושתו, בפורמט הקטן רעיונותיו מגיעים לכלל זיקוק. בנוסף, מאחר שלא נלווית לרישום בספרונים תחושת מחויבות הם מאפשרים לו רגעים יפים של גילוי, כמותם הוא מחפש ביצירת אמנות. שי עיד אלוני רואה במחברת בית, אינטימיות ותמימות המאפשרים חופש עבודה, ללא גבולות. בעוד שהסטודיו הוא מקום מחייב ושכלתני יותר, במחברת אין גבולות. גליה פסטרנק נושאת את מחברת הרישומים שלה לכל מקום ורואה בה את לב עבודתה. המחברת היא המרחב שבו פליטות פה מתקבלות בהבנה - ובהמשך הדרך זוכות בהתייחסות רצינית. זויה צ'רקסקי־נאדי מספרת שבעבר השתמשה בספר הסקיצות לתרגול וצבירת חומר לציורים עתידיים, אך עם הזמן השתנה מעמדה. היא החלה להוסיף לרישומים צבע ואף ממשכה לעבוד עליהם בסטודיו - והיא מגדירה אותם "רישומי ציורים". עמית קבסה מעיד שרישום רעיונות יומיומי הוא עבורו הדבר הקרוב ביותר למוטיבציה הראשונית לעבודה, רגע לפני בואה של השאפתנות האימפריאליסטית המאיימת לכבוש הכול. ההבדל בין סקיצה ועבודה על בד הוא בעיניו זה שבין שאיפה ושאפתנות. במחברת של מרב קמל העבודה מתפתחת באטיות, היא בלתי צפויה ולא ליניארית. סיפור מחברת אחת יכול להימשך באחרת. זהו משחק שליטה בין התפשטות ועצירת החומר; עשייה כפייתית, שדרכה היא מנסה להבין מסר נסתר. עבור אסף רהט המחברת היא מקור לרעיונות ולבדיקת חומרים. במחברת הוא מנהל דיאלוג בלתי אמצעי עם הלא־מודע, ללא שיפוטיות או ביקורתיות. במקביל, היא מאפשרת התבוננות מבחוץ על תהליכים פנימיים. מורן שוב מדמה את המחברת לנוף שקורא לה לבוא אל חיקו. מחברת בכריכה חומה הופכת למדבר, ושורת טקסט - לשביל שניתן להתקדם בו.

התערוכה "מחברות פתוחות" הוצגה במתכונת דומה ביריד צבע טרי, תל־אביב, 2015.

1

אמיר נוה:
עד אפס מקום

(באדיבות האמן וגלריה זומר
לאמנות עכשווית, תל־אביב, אלא
אם צוין אחרת)

ללא כותרת (Hide Run)
(Hide), 2015, שמן וגרפיט
על בד, 184×170

**ללא כותרת (עד אפס
מקום / צפיפות)**, 2015,
שמן על בד ושמן על עור,
168.5×181.5

**הניתוק הגמור / הראש
הנופל מסתכל בעיניים**,
2015, שמן וגרפיט על בד,
209×261

ללא כותרת (ורטיגו),
2014, שמן וגרפיט על בד,
203×150, אוסף ד"ר ארי
ואן רוזנבלט, לוס אנג'לס

ברלין נופלת על פלדי,
2015, שמן על בד, 184×170,
אוסף פרטי

קום, 2014, שמן וגרפיט על
בד, 190×210, אוסף רבקה
סקר ועוזי צוקר

הנוף הלא גמור של החגב,
2015, שמן, גרפיט וטוש על
בד, 181×261

**ללא כותרת (מחשבות על
מקום)**, 2015, שמן על בד,
322×240

2

Makers: זמן אמת

מתן ברקוביץ ולירון צברי,
Rorrim, 2015 (ייצור
אובייקט: רועי סטפנסקי;
תכנות אינטראקציה: זהר
לוי; תכנות תאורה: HAR)

ליאת סגל, **Attending**
Machine, 2015

אדי ישראלסקי ואלון סגל,
Parallelograms, 2015

נתן אינטרנטור, נוי ברק ולני
רידל, **Brainstorm**, 2015

דורון אסייס טר, ערן היללי
וגיורי פוליטי, **Human**
Sound Objects, 2012
העבודה הוצגה בכנס האינטרנט
והטכנולוגיה "כינרנט 2012"

ForReal Team –
תומר דניאל, צביק'ה
מרקפלד ושראון פז –
בשיתוף עם איל גרוס,
CommonSense, 2014
(מיפוי וידיאו: אריק
פוטרכמן)

Batt-Girl, איל גרוס,
כריסטיאנה הובר, עדי
לביא, רותם לזים, אלון
קפלן, נאורה שם־שואל,
Alonely, 2015

העבודה פותחה במסגרת
"האקתון טרייבקה" בפסטיבל
Print Screen, חולון, 2015,
בשיתוף עם CoPro ובתמיכת
שגרירות ארצות־הברית בישראל

3

אורית בן־שטרית:
ONOMONO

ONOMONO, 2015, סרט 16
מ"מ מומר לווידיאו, 4:20
דקות, בלופ (פסקול: אורית
בן־שטרית, טימותי קורן;
עריכה: אורית בן־שטרית,
ג'רמי ס. האנסן), באדיבות
האמנית

4

טליה לינק:
Talialink.com

Talialink.com, 2015,
מיצב וידיאו

5

לי אורבז:
ההווה מתמשך

(באדיבות האמנית וגלריה עינגע
לאמנות עכשווית, תל־אביב, אלא
אם צוין אחרת)

**ללא כותרת (קפסולת
שפרד)**, 1965, 2015, הדפס
פוג'יטרנס בקופסת אור,
120×120

**ללא כותרת (טיל אטלס),
1965**, 2015, הדפס
פוג'יטרנס בקופסת אור,
120×120

**ללא כותרת (ערפילית צפון
אמריקה בקבוצת הכוכבים
ברבור, NGC 7000)**, 1959,
2015, הדפס פוג'יטרנס
בקופסת אור, 80×120

**ללא כותרת (כוכב שביט
הומסון)**, 1961, 2015, הדפס
פוג'יטרנס בקופסת אור,
80×120

**ללא כותרת (התרסקות),
1979**, 2015, הדפס למבדה,
47×70, אוסף משה אורפז

Breakfast, 2014, וידיאו
חד־ערוצי, מצלמה תרמית,
2:29 דקות, בלופ (צילום:
איתי מרום; עריכה: אמרי
מטלון; מוזיקה: ביניה רכס,
Coh [siesta or two];
עריכת פוסט: ערן פלר)

עיר התמזה, 2015, וידיאו
HD חד־ערוצי, 4:32 דקות,
בלופ (הפעלת רחפן: שר
שוויג'ינג; צילום: יו צ'ואן;
עוזר: שיאו הו; הפקה: קונג
האוז'אנג, שלומית נרוצקי;
עריכה: אמרי מטלון;
סאונד: מיכאל אמת; עריכת
פוסט: אריק וייס)

אגם החולה, 1955, 2015,
סרט 8 מ"מ, 56 שניות,
בלופ (צילום: צבי פרייזנט;
עריכה: אמרי מטלון)

6

יוליאן רחפלדט:
מחסה

מחסה, 2001/2002,
גרסה מקוצרת של הצבה
קולנועית בת תשעה
מסכים, צבע, קול,
מצלמת סופר-16 מ"מ,
המרה ל־PAL SD והעברה
ל־DVD, פורמט מסך 16:9,
14:15 דקות, בלופ, באדיבות
האמן

7

רן סלוין:
עולם5

עולם5, 2015
מיצב: וידיאו HD
(אנימציות תלת־ממד),
סאונד, תאורת לד, תאורת
פליקר, מכונת ערפל, זמן
צפייה כולל: 15 דקות

סרטי וידיאו:

**השהיה (דיוקן עצמי
בתוך ריבוי)**, 2013, וידיאו
HD, אנימציות תלת־ממד,
סאונד, 15 דקות, בלופ
(אנימציות תלת־ממד,
פוסט־פרודוקציה וסאונד:
רן סלוין)

נוף 2 (רדאר), 2013, וידיאו
HD, אנימציות תלת־ממד,
סאונד, 15 דקות, בלופ
(אנימציות תלת־ממד,
פוסט־פרודוקציה וסאונד:
רן סלוין)

**אוטופיה חדשה (אי־
מקומות)**, 2013, וידיאו
HD, אנימציות תלת־ממד,
סאונד, 8:45 דקות, בלופ
(אנימציות תלת־ממד
ופוסט־פרודוקציה: רן
סלוין; סאונד: רן סלוין, יאיר
אלעזר גלוטמן)

**Cyberia (מיראז'
זכוכית)**, 2013, וידיאו
HD, אנימציות תלת־ממד,
סאונד, 11:17 דקות, בלופ
(אנימציות תלת־ממד,
פוסט־פרודוקציה וסאונד:
רן סלוין)

8

מחברות פתוחות

מחברות־אמן של
שלומית אלטמן, תמה גורן,
נטליה זורבובה, שייחזקאלי,
אורלי מיברג, אמיר נוה,
שי עיד אלוני, גליה פסטרנק,
זויה צ'רקסקי־נאדי,
עמית קבסה, מרב קמל,
אסף רהט, מורן שוב

מחברות פתוחות, 2016,
וידיאו, 23:33 דקות, בלופ,
צילום עצמי של האמנים
(עריכה: אורלי מיברג ויונתן
אמיר)

**קיוסק (יחסים
אלקטרוניים)**, 2014–2016,
מיצב: וידיאו HD
(אנימציות תלת־ממד),
מסכי מחשב,
זכוכית, כבלים, חיישני
טמפרטורה, לוחות
פרספקס, רמקולים, נורות
לד, נגני מדיה (אנימציות
תלת־ממד ופוסט־
פרודוקציה: רן סלוין),
מידות משתנות

סרטי וידיאו:

סודו אדום (כותרת זמנית),
2015, וידיאו HD, אנימציות
תלת־ממד, סאונד, 4:36
דקות, בלופ

מלכודת, מכונות (כותרת
זמנית), 2015, וידיאו HD,
אנימציות תלת־ממד,
סאונד, 10:46 דקות, בלופ

צעד 2 הרוס (איטיות 1)
(כותרת זמנית), 2015,
וידיאו HD, אנימציות תלת־
ממד, סאונד, 7:02 דקות,
בלופ

3 זהבים (כותרת זמנית),
2015, וידיאו HD, אנימציות
תלת־ממד, סאונד, 5:27
דקות, בלופ

איש על ארכיטקטורה
(כותרת זמנית), 2015,
וידיאו, אנימציות תלת־
ממד, סאונד, 5:00 דקות,
בלופ

/ 1

**Amir Nave:
Full to Capacity**

(Courtesy of the artist and Sommer Contemporary Art Gallery, Tel Aviv, unless otherwise indicated)

Untitled (Hide Run Hide), 2015, oil and graphite on canvas, 184×170

Untitled (Full to Capacity / Congestion), 2015, oil and canvas and oil on leather, 168.5×181.5

Total Disconnection / The Falling Head Looking in the Eyes, 2015, oil and graphite on canvas, 209×261

Untitled (Vertigo), 2014, oil and graphite on canvas, 203×150, collection of Dr. Ari and Ann Rosenblatt, Los Angeles

Berlin Falling on Paldi, 2015, oil on canvas, 184×170, private collection

Get Up, 2014, oil and graphite on canvas, 190×210, collection of Rivka Saker and Uzi Zucker

The Grasshopper's Unfinished Landscape, 2015, oil, graphite, and felt-tip pen on canvas, 181×261

Untitled (Thoughts about a Place), 2015, oil on canvas, 322×240

/ 2

**Makers:
Real Time**

Matan Berkowitz and Liron Zabari, **Rorrim**, 2015 (Object: Roi Stepansky; Interaction Programming: Zohar Levi; Light Programming: HAR)

Liat Segal, **Attending Machine**, 2015

Eddie Israelsky and Alon Segal, **Parallelograms**, 2015

Noy Barak, Nathan Intrator, and Lenny Ridel, **Brainstorm**, 2015

Doron Assayas Terre, Eran Hilleli, and Giori Politi, **Human Sound Objects**, 2012
The work was presented at the Kinnernet 2012 Internet and Technology Convention

ForReal Team – Tomer Daniel, Zvika Markeld, and Saron Paz – in collaboration with Eyal Gruss, **CommonSense**, 2014 (Projection Mapping: Arik Futterman)

Batt-Girl, Eyal Gruss, Christiane Huber, Alon Kaplan, Adi Lavy, Rotem Levim, Neora ShemShaul **Alonely**, 2015
The work was developed during the Tribeca Hackathon in Print Screen festival, Holon, 2015, in collaboration with CoPro and supported by the US Embassy in Israel

/ 3

**Orit Ben-Shitrit:
ONOMONO**

ONOMONO, 2015, 16-mm film transferred to HD video, 4 min 20 sec, looped (Sound composition: Orit Ben-Shitrit, Timothy Korn; Editing: Orit Ben-Shitrit, Jeremy C. Hansen), courtesy of the artist

/ 4

**Talia Link:
Talialink.com**

Talialink.com, 2015, video installation

/ 5

**Leigh Orpaz:
The Present Continuous**

(Courtesy of the artist and Inga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv, unless otherwise indicated)

Untitled (Shepard Capsule), 1965, 2015, Fujitrans print in light box, 120×120

Untitled (Atlas Rocket Missile), 1965, 2015, Fujitrans print in light box, 120×120

Untitled (North America Nebula in Cygnus NGC 7000), 1959, 2015, Fujitrans print in light box, 80×120

Untitled (Comet Humason), 1961, 2015, Fujitrans print in light box, 80×120

Untitled (Car Crash), 1979, 2015, Lambda print, 70×47, collection of Moshe Orpaz

Breakfast, 2014, single-channel video, thermal camera, 2 min 29 sec, looped (Cinematography: Itay Marom; Editing: Imri Matalon; Music: Binya Reches, Coh [siesta for two]; Post-Production: Eran Feller)

Thames Town, 2015, single-channel HD video, 4 min 32 sec, looped (Drone Operator: Shi Shuijing; Cinematography: Yu Quan; Assistant: Xiao Hu; Production: Kong Haozhang, Shlomit Narotzky; Editing: Imri Matalon; Sound: Michael Emet; Post-Production: Arik Weiss)

Lake Hula, 1955, 2015, 8-mm film, 56 sec, looped (Cinematography: Zvi Prizant; Editing: Imri Matalon)

/ 6

**Julian Rosefeldt:
Asylum**

Asylum, 2001/2002, short film version of a 9-channel film installation, color, sound, Super 16-mm film converted to PAL SD and transferred to DVD, aspect ratio 16:9, 14 min 15 sec, looped, courtesy of the artist

/ 7

**Ran Slavin:
World5**

(Courtesy of the artist)

World5, 2015, installation: HD video (3-D animation), sound, LED lights, flicker lights, fog generator, overall duration: 15 min

Videos:

Suspension (Self Portrait in the Multitude), 2013, HD video, 3-D animation, sound, 15 min, looped (3-D animation, post-production, and sound: Ran Slavin)

Scenery 2 (Radar), 2013, HD video, 3-D animation, sound, 15 min, looped (3-D animation, post-production, and sound: Ran Slavin)

Newtopia (Non Places), 2013, HD video, 3-D animation, sound, 8 min 45 sec, looped (3-D animation and post-production: Ran Slavin; Sound: Ran Slavin, Yair Elazar Glotman)

Cyberia (Glass Mirage), 2013, HD video, 3-D animation, sound, 11 min 17 sec, looped (3-D animation, post-production, and sound: Ran Slavin)

Kiosk (Electronic Relations), 2014-2016, installation: HD video (3-D animation), RCA cables, computer LED screens, glass, Perspex, heat sensors, speakers, LED lights, media players (3-D animation and post-production: Ran Slavin), dimensions variable

Videos:

Sudo Red (working title), 2015, HD video, 3-D animation, sound, 4 min 36 sec, looped

Trap, Machines (working title), 2015, HD video, 3-D animation, sound, 10 min 46 sec, looped

Step 2 Destruct (Slow 1) (working title), 2015, HD video, 3-D animation, sound, 7 min 2 sec, looped

3 Golds (working title), 2015, HD video, 3-D animation, sound, 5 min 27 sec, looped

Man on Architecture (working title), 2015, HD video, 3-D animation, sound, 5 min, looped

/ 8

Open Sketchbooks

Sketchbooks by Shlomit Altman, Amit Cabessa, Zoya Cherkassky-Nnadi, Tama Goren, Shay Id Alony, Merav Kamel, Orly Maiberg, Amir Nave, Galia Pasternak, Assaf Rahat, Moran Shoub, Shay Yehezkel, Natalia Zourabova

Open Sketchbooks, 2016, video, 23 min 33 sec, looped, self-photography by the artists (Editing: Orly Maiberg and Yonatan Amir)

works in the making; rather, they reflect the artists' work processes and internal dialogues.

In Shlomit Altman's sketchbook, that which was meant to be forgotten appears on the page as a scribble, a thought, a murmur, a gurgle, just an image, a word without ideology, noise without sound. She finds great comfort in the sketchbook. Direct, inexpensive, the sketchbook absorbs everything. Amit Cabessa says that drawing ideas daily is the closest he can get to his original motivation for work, a moment before all-encompassing imperialist ambition takes over. He likens the difference between a sketch and a work on canvas to that between aspiration and ambition. Zoya Cherkassky-Nnadi recounts that in the past she used the sketchbook for practice and to accumulate materials for future paintings, but with time its status has changed. She began adding color to her drawings and even continues working on them in the studio, calling them "painting drawings." Tama Goren regards the sketchbook as a whole, like a diary that may start or end at any point. She describes her drawings as expressive and made quickly yet with forethought; an expression of a struggle between control and lack thereof. Shay Id Alony regards the sketchbook as providing a home, intimacy and naivety that enable unconstrained work. In Merav Kamel's sketchbook the work evolves slowly, unexpectedly, in non-linear manner. A story from one sketchbook may continue in another. It is a control game between the material's expansion and its curtailing; an obsessive pursuit through which she tries to figure out a hidden significance. For Orly Maiberg the sketchbook is a place to which she can escape from ongoing studio work, whether because she has exhausted a subject or because she needs a respite. Drawing in it from one page to the next, without beginning or end, refutes the finished-work status. Amir Nave works in small sketchbooks alongside his large paintings because to his mind his ideas are distilled in small format. In addition, since the small books carry no sense of obligation they allow him to achieve wonderful moments of revelation, such as he looks for in a work of art. Galia Pasternak carries her sketchbook with her everywhere and regards it as the heart of her work. It is where slips of the tongue are received with understanding and later get serious

consideration. For Assaf Rahat the sketchbook is a source of ideas and a place in which to try out materials. In it he conducts an unmediated, nonjudgmental dialogue with his subconscious. At the same time, it allows him to observe inner processes from the outside. Moran Shoub likens the sketchbook to a landscape that calls her into its bosom. A sketchbook with a brown cover turns into a desert, and a text line into a path by which one may progress. Shay Yehezkeili draws in a sketchbook as part of his daily practice. He does not use it for preparatory sketches for paintings but refers to it as an independent form of creation. Sometimes the connection between a sentence inscribed and a line scribbled results in new meaning. Natalia Zourabova draws in her sketchbook images from life or memory, as well as automatic scribbles while speaking on the phone. In hindsight, the sketchbook elucidates things for her and serves as a source of ideas for her large paintings.

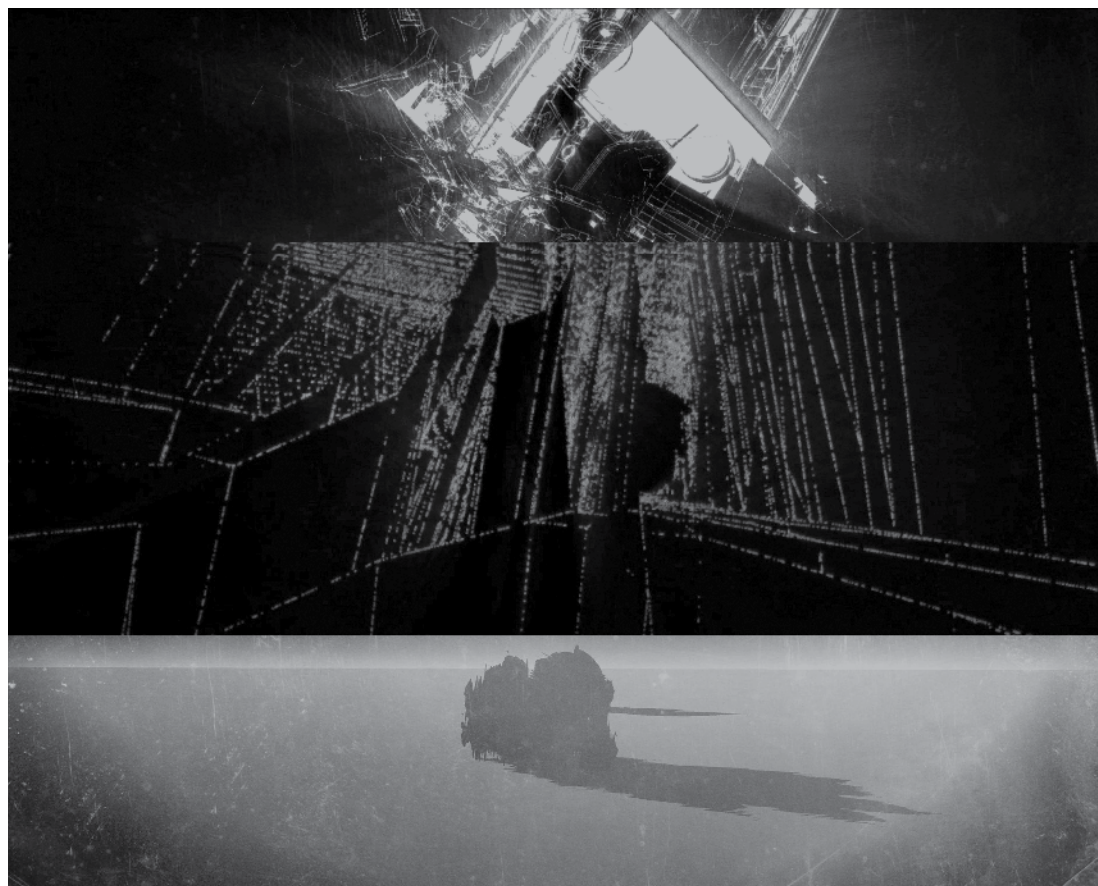
The exhibition "Open Sketchbooks" was exhibited in similar format at the Fresh Paint Fair, Tel Aviv, 2015.



Detail from
Galia Pasternak's
Sketchbook
פרט מתוך מחברת אמן של
גליה פסטרנאק

on the gamer's acts and choices. That is, the narrative sequence emerges, as the gamer moves through the options offered by the world, from the interaction between them. *World5* presents us with a world comprised of a number of concurrent narrative options with no structured, "correct" way of watching or understanding them. This unstructured structure is emphasized by the constant changes in the locations and order of the films screened. Thus change and flow become the most constant elements in the installation. Welcome to *World5*.

Ran Slavin, image from
Scenery 2 (Radar),
2013, HD Video, 3-D
graphics, sound, 19 min
51 sec, looped
3-D video, post-production,
and sound: Ran Slavin
Courtesy of the artist
רן סלובין, מתוך **נוף 2**
(רדאר), 2013, וידאו HD,
גרפיקות תלת-ממד, סאונד,
19:51 דקות, בלופ
וידאו תלת-ממד, פוסט-
פרודוקציה וסאונד: רן סלובין
באדיבות האמן



Open Sketchbooks

Curator: Orly Maïberg

24 / 7
/ 8

Participants: Shlomit Altman,
Amit Cabessa, Zoya Cherkassky-Nnadi,
Tama Goren, Shay Id Alony, Merav Kamel,
Orly Maïberg, Amir Nave, Galia Pasternak,
Assaf Rahat, Moran Shoub, Shay Yehezkeli,
Natalia Zourabova

Sketchbooks allow us an intimate look at one of the elements of the creative process. Their use does not require a specific place or financial resources. This is an accessible traditional format that allows the drawing or writing hand free expression – at times automatic or offhanded. A sketchbook may also reflect a rejection of the romantic notion of the muse as inspiration, revealing instead the artist's painstaking daily efforts and discipline. In the late fourteenth century artists increasingly used paper to develop their ideas and draw preparatory sketches dubbed *primo pensiero* (first thought). Most familiar are the sketchbooks of Leonardo da Vinci, who always had one hanging from his belt. Throughout the ages, a great many artists have used them. They have drawn in sketchbooks in or outside the studio, as an illustrated journal, daily protocol keeping, a site of experimentation and exploration, or as an interim stage in their work. Sketchbooks are not usually exhibited. If visiting the artist's studio allows one a glimpse of the private space where the creative process takes place, browsing through a sketchbook is like walking right into it. The sketchbooks on view in the exhibition are not preparatory sketches for

Ran Slavin: World5

Curator: Aya Lurie



The exhibition of works by Ran Slavin (b. 1967, Israel; lives in Tel Aviv) is composed of several video, sound, and light installations. Together, they present a split image that transpires intensively and cyclically in several places simultaneously. The museum's large gallery, whose unique ceiling windows allow daylight to penetrate, has been sealed and darkened by the artist. Within the gallery there is endless flickering artificial light originating in split screens, red LED light lines and flicker lights immersed in fog. Slavin uses his unique artistic language to contemplate the meaning of our disconnection from natural time, presenting technological space and time as an all-encompassing reflection of the virtual and digital age. The installation title resonates with the common classification of countries into First, Second, and Third World countries by parameters such as regime, economy and technological progress – as well as with a familiar format of Science-Fiction world names. *World5* is a virtual world whose place is indefinite and whose time is beyond the natural order. It is no longer contingent on the rotation of the sun and earth, by which 24 hours per day are determined as well as hours of light and darkness, activity and rest. *World5* is a world without breaks, a 24/7 world, as Jonathan Crary titled his book, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013). Crary maintains that contemporary capitalism

requires us to be alert, readily available to anyone at any time – on the cell phone, mail, or Skype – and ever-ready to serve uniform, global, corporate business. The exhibition presents a fragmentary, simultaneous image of this world through the five films on view in the large gallery, each of which is split into multiple strips, and an additional installation, *Kiosk (Electronic Relations)*, on view in another room in the museum. *Kiosk (Electronic Relations)*, too, is a multi-screen composition but is displayed on the walls with a more haphazard, hacker-like aesthetic, which includes a convoluted web of cables, exposed electric connections, light bulbs, and electronic elements.

In the films that make up *World5* a virtual camera roams an unearthly, mysterious cyber desert in which different objects are embedded, including semi-transparent cylinders that seem to have disengaged from a larger mechanical object; an empty, decomposing space suit; a Buddha sculpture; a series of generic figures produced from one another; a glowing electronic landscape, etc. The forms are crystal-like, translucent and radiant, turning on their axes. Watching this flickering space is like wandering around a galactic planetarium or like surveillance of some unknown target from a "situation room." The 3-D images created by the artist are anchored in Sci-Fi landscapes and the aesthetics of virtual games and digital web platforms, which have been processed using multi-layer picture-editing techniques and post-production special-effects software. The viewer travels with the camera through an exterritorial cyberspace governed by mechanical bodies and old objects combined with symbolic and digital signs. Together, they produce a cosmological fascination charged with dark mystery and informed by enticement and danger, beauty and alienation. This world straddles the gamut from fullness to emptiness, from meditative stillness to intensity, from utopia to dystopia.

Our gaze follows the camera's movement through space, outside and within the object. Where are we headed? We move from one screen to another with no clear linear narrative. Instead, we find ourselves following an "emerging narrative" – a notion related to digital games, which refers to the game's fictional world as a space where numerous potential narratives may emerge depending

Julian Rosefeldt: Asylum

Curator: Dorit Yifat

24 / 7
/ 6

The narrative videos produced by Julian Rosefeldt (b. 1965, Germany; lives in Berlin) often address the ritual aspects of daily life, which express a wish to find meaning in our lives by imposing order on the chaos surrounding us. His works, referring to different sectors in society, stretch the boundaries of engaged art through aesthetics aimed at arousing the viewer's empathy. Rather than "aesthetic correctness," he says (in analogy to the concept of "political correctness"), he prefers theatrical staging in highly stylized and controlled compositions.¹ Rosefeldt places his figures in distant settings and employs rich cinematic means, produced in collaboration with many professionals, such as performers, set builders, sound people, and photographers. He films his works with a 16-mm camera, usually used for films projected on particularly large screens. The films, converted to video and then transferred to DVD, are presented as multi-channel, panoramic-screen installations.

The current video is a shortened version made by the artist of his work *Asylum*, first shown in 2002 as a nine-channel cinematic installation at the Hamburger Bahnhof in Berlin. The work's title has various meanings – personal or political shelter, refuge, sanctuary, as well as hospital of the mentally ill – all of which find expression in it. *Asylum* explores a particularly topical subject, both in Israel and

¹ Robert Seidel, "Inside the Hedge Fund Manager's Head: Interview with Julian Rosefeldt," in Julian Rosefeldt: *World-Making: Film and Photo Works 2001–2011*, exh. cat. (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2012), p. 44.

around the world: the cultural displacement of people who have left their countries and try to assimilate in a culture foreign to them. But more than the figures themselves, the work presents our stereotypical view of them, for the figures are stripped of individuality and each group of people depicted is characterized by stereotypes associated with their ethnicity and jobs.

A hundred and twenty performers – Chinese, Vietnamese, Turkish, Kosovan-Albanian, Romani, Afghan and others – participate in the work, all of whom Rosefeldt met in asylum seekers' hostels, on the streets, in pubs, clubs, and social institutions. They all seem doomed to a Sisyphean fate of performing strange, meaningless tasks: men stacking piles of newspapers while wind produced by a giant turbine blows them away; women vacuum-cleaning a cactus garden; Asian cooks sitting in a giant cage, tearing up the Styrofoam packaging of takeaway food. In the short version of the work the scenes of the different groups, which were originally projected each on its own screen, are interwoven. At the end of the video they all sing together, a cohesive chorus voicing a wordless cry.

Julian Rosefeldt,
image from *Asylum*,
2001/2002, short film
version of a 9-channel
film installation, color,
sound, Super 16-mm
film converted to PAL
SD and transferred to
DVD, aspect ratio 16:9,
14 min 15 sec, looped
Courtesy of the artist
יוליאן רוזפלדט, מתוך
מחסה, 2002/2001,
גרסה מקוצרת מתוך
הצגה קולנועית בת
תשעה מסכים, צבע, קול,
מצלמת סופר-16 מ"מ,
המרה ל-PAL SD והעברה
ל-DVD, פורמט מסך 16:9,
14:15 דקות, בלופ
באדיבות האמן



and “governability.” In such discourse we are constantly hanging on the precipice of catastrophe. Acts of protest and acts of terrorism are all combined into one mixture along with epidemics and natural disasters, and any deviation from the norm is cast as a secular vision of cosmic futility.

The second perspective used by Orpaz is provided by extinct visual technologies of the previous century or, more accurately, by the artist's own family archive. This includes photographs of her father and grandfather (her father was an established professional in the field of photography, and her grandfather's archive she discovered after his death), photographic materials from the mid- to late-twentieth century. Her body of work is in constant dialogue with this archive. Her conversation with the two generations of photographers that preceded her is in fact a dialogue with the previous century. The archive includes analogue photographs, slides, and super-8 reels – all obsolete technologies that rely on digital means for future preservation, but with a visual language that is still present in our lives as a pseudo-authentic experience created with Instagram filters and similar apps. The images Orpaz chooses from her family archive are visual relics of twentieth century utopia. Slides depicting the US Space Race, bought by her grandfather as mementos in the 1960s, were scanned and are presented in light boxes, like old exhibits in a didactic historical museum. This traveling exhibition served at the time as the educational aspect of the first spaceflight efforts, a tool of socialization and self-definition through national enlistment to a utopian horizon. The American-Soviet race to conquer space was a fight for political prestige and superiority. More profoundly, it was also a mythic game where victory meant having the power to impose order on the arbitrary and unknown.

Another twentieth century utopia – this time, a local one – is at the center of another work titled *Lake Hula, 1955* (2015). This work is a manipulated and replicated digitized version of a super-8 reel filmed by Orpaz's grandfather. The original was shot in the 1950s, documenting the engineering enterprise to dry the swamps in Hula Valley. This symbolic act of mastering nature, a project that also served to create social cohesiveness, finally resulted in enormous environmental damage. Eventually the valley

was flooded to restore its original state. The video presents images of gestures devoid of context, disconnected from the whole picture. A truck shovel moving sand from site to site – the gesture seems random and haphazard, but is this not the nature of actions taken in the present continuous, digesting and eroding past and future with the same indifferent doggedness?

Orpaz does not appear to be trying to shatter the false reflections that make up the contemporary. In fact, her works may be interpreted as an indication of her wish to belong to a greater social structure; an honest yet futile wish to submit to the rules of the game, without any true ability to fake belonging in these engineered situations. For capitalism is what remains after belief is shattered. It assimilates everything it encounters. It pre-fashions desires, cravings, and hopes. The individual remains a consumer-observer shuffling between relics and ruins. Alternatively, the works may also be interpreted as a suggestion for contemporary living. Living in a world entirely comprised of unnatural gestures, the only way to “be in the moment” is to stand outside time. Alienation represents the only possibility of life, of awareness of lost chronological time, and the attempt to finally restore it.

Leigh Orpaz, image from **Breakfast**, 2014, single-channel video, thermal camera, 2 min 29 sec, looped
Cinematography: Itay Marom
Editing: Imri Matalon
Music: Binya Reches, Coh (siesta for two)
Post-Production: Eran Feller
Courtesy of the artist and Inga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv
Breakfast מתוך לי אורפז, 2014, וידיאו חד-ערוצי, מצלמה תרמית, 2:29 דקות, בלופ
צילום: איתי מרום
עריכה: אמרי משלון
מוזיקה: ביניה רכס, Coh (siesta for two)
עריכת פוסט: ערן פלר
באדיבות האמנית וגלריה עינגע לאמנות עכשווית, תל אביב



here is a kind of accident, a disruption of beauty that results in a sense of artificiality. Her work conjures encounters with moments emptied of narrative, with isolated images exposed as illusions but still holding promise – a promise that will never be fulfilled but always desired. This encounter contains both passion and heartbreak, establishing a cyclical intermediate universe disconnected from its chronological evolution. Her works are comprised of objects of desire exposed by capitalist potency; the products of false bounty that capitalism displays to the individual. Capitalism is founded on continuously activating this array of desires. Temptations elicit the longing induced by absence, and this propels us to action as we are consumed from within. It leaves behind heartbreak, an empty void disiring (in vain, always in vain) to be filled with all that one will never possess.

Orpaz stages her works in the exhibition through two distinct perspectives from which viewers may investigate these elements: one viewpoint is created with advanced vision technologies originally designed for security systems, while the other is provided by outdated, archival means of vision that captured a long-gone past, leaving only faded traces of memory.

In the video *Breakfast* (2014), for example, we see a club crowd through thermal footage. The camera captures the heat signatures of the filmed images, translating them to visual imagery. This thermal imaging allows us to see what the human eye cannot perceive. It allows us to overcome our natural limitations, but at the same time also exposes and confirms them. The thermal camera generates discernible images of invisible objects, thus incorporating them into our array of fantasies. The glowing figures seem like living dead, detached from time and place. The shining eyes, flat faces and repetitive head movements appear tribal, bound by the disturbing soundtrack. In combination, these elements create a false expectation of some imminent event. The figures are indifferent to their surveillance, apathetic to their vulnerability. The club space is cramped with a packed community of individuals, many of them peering at their mobile phones. We view them viewing. The supposedly healing touch of technology – the ability to create order and control the uncontrollable – creates and

2 The key role of UAVs in Western military doctrines (primarily of the United States and Israel) is evidenced in the number manufactured each year and the tremendous increase and growth of the companies that produce them. Before the events of 9/11, the American military had less than 200 drones. Currently their number exceeds 8,000. It is interesting to note that the first UAV designed and built by Israeli engineer Abraham Karem for the US military was called the Albatross while its current version is called the Predator.

3 Thames Town is designed for 10,000 inhabitants, but actually houses a fraction of that number. Its few occupants are mostly workers of various trades related to the running and maintenance of the area, which has become a hot destination for couples wishing to marry in the Western tradition.

then exacerbates anxiety over loss of control.

In *Thames Town* (2015), Orpaz uses a UAV (Unmanned Aerial Vehicle), another visual tracking technology developed for security and military purposes, which feeds the fantasy of “clean” warfare. The increasing use of UAVs over the last fifteen years has provided control over the immediate and distant spheres while saving money and human fatalities among those controlling the drones (but not necessarily among the objects of surveillance, as evidenced in “remote control” targeted killings, and significant “collateral damage”).² In this work, the drone serves as a mechanised bird flying above Thames Town, one of the more extreme examples of the relations between center and periphery in the global world. This is a district of Shanghai built as a replica of a British city for the Chinese upper class. It includes Tudor houses, Victorian redbrick houses, and even an artificial river, with modern buildings on the outskirts. The symbols of the British Empire constitute symbolic currency in the real-estate market, while Chinese architecture is shunted aside for this neoliberal real-estate product. In addition to Thames Town, another nine districts were built, each in a different European style. However, the “British” town does not function as originally designed.³ It exemplifies the way in which the “new” is defined by established reality, while established reality rushes to adapt in response to anything new. The powerlessness of the future is so pervasive it even wipes out the past.

Both UAV and thermal camera serve to maintain order and dominance, but just as importantly, they provide an impression of order and dominance. Such impressions are required to deal with the awareness of the breakdown that (not incidentally) has penetrated political-legal debate. In a world of routine “emergencies,” a world perpetually threatened by calamity or terrorism on a massive scale, any excessive use of force seems reasonable and proportional. The drone and camera produce imagery that is part and parcel of the anxiety-inducing mechanism used by the elite to justify existing hierarchies and eliminate any possibility of conscious, critical resistance. This results in a monolithic vision of a civilization that perceives itself to be under siege and therefore continuously discusses “risk management”

Leigh Orpaz: The Present Continuous

Ran Kasmy-Ilan



"... it is easier to imagine the end of the world
than to imagine the end of capitalism."

– Fredric Jameson, "Future City," 2003¹

¹ Fredric Jameson, "Future City," *New Left Review* 21 (May-June 2003), p. 76.

The end of the world does not lurk in the future, nor has it already transpired in the past. It is happening at this very moment. The barely hidden attraction to disaster obscures the fact that true catastrophe is not an event. The world does not end with a bang. Rather, it fades, frays, and fragments. The reasons for this are rooted in the past, but are so far removed from the ongoing present they seem like sheer whimsy. If the end is already behind us, then the future is merely a chain of repetitions. The question regarding the "next big thing" is merely a weak denial of the question as to what was the "last big thing." The core of the work produced by Leigh Orpaz (b.1977, USA; lives in Tel Aviv) lies in the fraying seams of the contemporary age. Familiar elements and selected forms that have been isolated and arranged anew like a kind of incessant signalling from the subconscious – a melody that gets stuck in your mind, trapped in the twilight between memory and imagination. Heard only once, it continues to play over and over again within us. It is experienced as a continuous internal present, not as a memory of an external melodic experience.

The digital age offers only a chronological timeline (*chronos*); an institutional, technological, and unidirectional time axis. Generic digital time is comprised wholly of numbers. It determines the Order. It pushes us in a single direction. We have been disengaged from human time, from the ability to create moments (*kairos*). This is the era of the "present continuous," founded on an artificial system; a global age in which we exist everywhere simultaneously, "activated" without any ability to "turn off." It is an unceasing state of urgent and pressing disturbances, with no intermediate time, turning us into living dead. This ongoing present leaves us incapable of identifying within ourselves cause and effect that occur on a timeline. Our only option is to attempt orientation by combining various elements and trying to understand their significance.

Leigh Orpaz is a stranger on this chronological timeline, staring at events around her. She stands outside time, searching for a way to belong. The range of gestures she employs in her works are not the goal, or even the means, but simply open-ended questions of orientation; attempts to acclimatize. She focuses on jaded images and is captivated by them – Western consumerist temptations, worn images stripped of their symbolic power but still beautiful. And beauty is an important principle of the capitalist cultural sphere, peddling experiences in lieu of products; a detailed array of fantasy and fiction woven of individual tatters of reality and marketed as hyper-life. This array creates the craving of our time, where artificiality appeals far more than actual reality. Orpaz tracks this interplay as one gazing at a magician explaining the illusion trick step by step, but refuses to accept it is a trick, as a symptom of the coercive institutional attempt to dictate personal time. She does not look down at this system, but rather observes it as one searching in candid longing for belonging. She is outside the social structure, wanting to be let in but lacking the ability to commit to the rules of the game, to submit to the capitalist system of desires. Images are emptied of their symbolic power, left empty husks of the things they should have become but will never be.

Orpaz's range of actions has no horizon, and the exhibition space is arranged accordingly, inviting one to wander around with no start or end point. Every moment

Lewinsky nails", with Link instructing viewers on how to cut and paste on nails a Monica Lewinsky figure (created from a collection of Google images and then digitally processed). Lewinsky is arguably the first significant victim of online bullying, and specifically of a cruel "slut shaming" campaign. The young intern that had brief relations with President Bill Clinton became a target of derision on a massive scale. She was transformed from a person into a term and comic material. One action of hers, a decision made in her early twenties, has defined the rest of her life. Every aspect of her appearance became indelibly associated with the sexual acts performed in the Oval Office. Her "normal" appearance, her weight and full lips – all became the articles of her indictment. While Lewinsky was branded in disgrace and punished for her sexual conduct by men and women alike, Clinton remains one of the most respected men in the world. The powerful man was tagged as "naughty," while the former intern was stigmatized. This is clearly the reason Link chooses her as a role model. She extracts her from collective memory, pastes her on her well-groomed nails, and represents her anew to the world. She exposes our blind spot regarding Lewinsky, forcing us to find a new way to identify with this talented young women, who suffered from body image problems and an attraction to authority figures. She reveals Monica Lewinsky the person, and uses this opportunity to encourage us to reexamine issues of sexual harassment in the workplace.

Link's lipstick feminism employs web rules, presents unexpected female role models and the objectification of male figures to revile society's oppressive forces. She gleefully adopts female stereotypes and over-emphasizes them. She presents a much needed feminist option, as the original feminist principles are now in service to another master. The women's liberation movement has been swallowed up and appropriated by the free market. Feminist ideas, formerly part of a radical worldview, are increasingly defined through individualistic values. The movement, once a call for social solidarity, is now a proponent of female entrepreneurship. Instead of mutual accountability, now the call focuses on the benefits of personal promotion and meritocracy. Feminism was supposed to be the harbinger of a world of gender equality

in a participatory democratic framework that supported identification with others. But capitalism, being capitalism, has enlisted these oppositional ideas to serve its own exclusive interests. Equality has become a platform for developing new global markets, for consumers are all equal. The struggle for women's liberation has been decentralized and isolated.

Link's weapons in this struggle are her videos, virtual installations and objects. They serve her in her investigation of female identity and representation in contemporary culture. Instructing us on how to create a pillow in the shape of Nicole Kidman's face, she opens a discussion of unrealistic ideals of beauty. Printing on clothes comebacks to male catcalls on the street, she reveals the harassing gaze that tracks every woman in the public sphere. Making a perfume inspired by the true story of a Turkish woman who beheaded her rapist, she clearly delineates victimization. Talia Link finds her strength within the traumatic experience of being a woman in the capitalist age and does so with humor, girl power, and heaps of life style.

Talia Link,
Talialink.com, 2015,
video installation
טליה לינק,
2015, Talialink.com
מיצב וידאו



within global contexts and on a global scale, in which we are no longer just citizens of a certain country but first and foremost consumers that differentiate themselves by buying and using products. Privatization and individualization walk hand in hand, and are well exemplified by DIY culture. Although this culture originally began as a way to disengage from the ready-made, the pre-selected, and the commercial, it now functions as an allegory of neoliberalist society. A society that views the public sphere (including contact with state institutions and corporations) as the source that provides materials for individuals, who are then required to assemble them in order to "produce" their lives. Lacking supportive community structures, individualism is elevated to monumental importance. The value of citizen-consumers is determined by the scope of actions they take to ensure their independence and stand alone in the face of life's problems.

DIY culture addresses the yearning for ownership in this context of neoliberal ideology. It resembles a food supplement used to complement the ideological conditions of the capitalist system. The belief that we can somehow bypass capitalist rules by creating objects of our own does not consider the fact that this is actually an internalization of the techniques, practices and justifications used to control us – which we then enact voluntarily. We live our lives according to market principles and see ourselves as productive, marketing, optimizing units. Having discerned this, Link follows the genre's rules while also undermining them. She combines harsh and scathing critique of the methods employed with a candid motivation to instigate change with empowerment tutorials. She provides an option of exiting the capitalist framework while using its methods excessively and maintaining firm belief in it. At first glance, she functions within the bounds of what is allowed and accepted for women today. However, through slight deviations, she creates a contemporary, alternative female prototype.

Viral videos are undeniably characteristic of the private and public present. They provide reference points for identification and rebuke, shape public agendas, direct and confirm our views in the sociopolitical world. The digital revolution has given us all access to the media, and opened the door to an unprecedented era of knowledge-

sharing networks, which allow us to passively participate as observers or to take part actively as creators, producers, and distributors of content. Link has chosen to become part of a web phenomenon of tutorial videos made by (primarily young) women offering tips and practical tools, in the DIY spirit, to shape female identity. This method teaches home-based self-creation, ostensibly liberating us from our reliance on mass production and mechanisms of consumerism. The DIY of the twentieth century uses viral means to globally distribute content preaching the virtues of localization.

Link has produced a series of videos presenting her own beauty regimen. In one, she documents the grooming of her unibrow. Her actions are meticulous and perfect, but the brows she shapes are not the fashionable form, but rather have the "wrong" look. In another video, she examines make-up products designed to create fake contours and effects to emphasize facial structure through layering. The process includes a preliminary sketch of darker areas and highlighting the cheeks, nose and chin with bright white foundation. Link shows how you can hide blemishes and create the illusion of the perfect face. The process is long and tedious, and the final look slightly artificial (resembling facial imaging in 3-D animation), but it photographs wonderfully. Link demonstrates the process on herself but presents it in high speed – and from end to beginning.

In another high-speed video, the artist shares her daily 30-minute make-up routine (not including clothes, shoes and accessory selection). Starting with make-up foundation to cover skin blemishes, continuing with lightening the darker areas beneath the eyes and drawing contours to emphasize eyes, cheekbones and lips, and ending with brushing of hair, the half-hour ritual is speeded up to a 4-minute video. A comprehensive survey conducted in the United States in 2014 reveals that 78% of women invest an hour a day in grooming. This translates to 365 hours a year. Talia Link presents the number of study hours of her Master's degree program: 367 hours a year. This means the average time women spend on their physical appearance is equivalent to the time required to complete a Master's degree in an Ivy League university.

A third video demonstrates how to create "Monica

Orit Ben-Shitrit: ONOMONO

Curator: Aya Lurie



ONOMONO by Orit Ben-Shitrit (b. in Israel, lives in New York) is a video projection in which found archival footage is composited with imagery shot by the artist. The original soundtrack was created by using live-feed into a Kaleidoloop – a digital recording device that can layer both live and pre-recorded sounds, while navigating and altering playback speed and direction.

The video, whose title is a palindrome (reading the same forward and backward) is an endless loop reflecting an intense contemporary apocalyptic vision. It captures the ailments of our society by overlaying layers of films and graphic images that give restless expression to a disharmonious sense of existence informed by disassociation and disconnection from nature. Superimposed over original footage of Middle Eastern landscapes are images from archival films, such as animal experiments; economic graphics of the Great Depression in the 1930s; and people who suffer from Schizophrenia, OCD, or catatonia.

The work was inspired by the French anarchist political tract *The Coming Insurrection* (2007). Written by an anonymous Invisible Committee, it offers a striking diagnosis of modern capitalist civilization and a radical strategic proposal for revolutionary struggle against capitalism.

Talia Link: Talialink.com

Ran Kasmy-Ilan



"Life style" is more than just a way of life – it's the way to the good life, a code for leisure time and a clear characteristic of the Western dream of globalism. Life style is a vital component in creating a contemporary identity. It's the way we aspire to produce ourselves. In the past, the consumerist system marketed life experiences designed to help us appear like we belong to a particular social class; today it revolves around self-individualization. The individual is required to be special and unique. To be different – just like everyone else. Talia Link (b. 1984, Israel; lives in New York) has invented herself as the Life Style High Priestess of DIY (Do It Yourself). She releases instructional videos presenting herself trying out various beauty products and creating fashion items from materials ordered online. All this activity is conducted from her bed – and Talia Link's bed is an oasis. It is the place from which she communicates with her environment, mixing professional and personal, private and public aspects. The bed is the place where Link blurs the boundaries between what she does and what she is.

"Life stylization" is the implementation of the social process aimed at achieving uniqueness (individualization). It is a response to the disintegration of distinct class and national identities. In the privatized world, these collective identities no longer fulfil their role. We perceive ourselves

These projects were redesigned for the museum space. Other projects were built especially for the museum and engage with its space. *Parallelograms* by Eddie Israelsky and Alon Segal uses virtual-reality technology to allow the viewer to experience, within the exhibition space, different time and space. The roots of the collaboration between art and technology may be found as far back as the 1960s, in attempts by artists and scientists to encourage interrelations between the two disciplines. "Generative Computer Graphics" is considered the first such exhibition. An initiative by German mathematicians to use a plotter to produce drawings, it was presented in Stuttgart, Germany in 1965. In 1967 a number of American artists and engineers, including the artist Robert Rauschenberg and the engineer Billy Klüver, founded the Experiments in Art and Technology (EAT) organization and provoked a great deal of interest among artists exposed to this new enterprise. In 1967 the photographer György Kepes founded the Center for Advanced Visual Studies at MIT, Massachusetts. Nowadays, it is a leading academic center for people engaged with new media. This is where the global model for the Fab Lab (short for Fabrication Laboratory) platform was developed as a workshop for community computerdriven manufacture, where makers may produce new prototypes.

The inclusion of technology-based works in the arena of art did not result in a new artistic movement. It only opened up a new field of possibilities for artists. While the first years were informed by excitement at the novel technology, as the home computer market developed the field became more and more experiential. Pierre Lévy, a French philosopher and new-media researcher specializing in the cultural and cognitive consequences of digital technology, claims that the ability of computers to be in constant touch has contributed to a transition from a world of individual thought ("I") to collective, pluralistic thought ("we").⁴ Not every person creating in new-media or combining technology in his or her work is considered a maker. Makers are driven by a passion for making things with their own hands while embracing a spirit of sharing information and thoughts about processes to better allow them to implement their ideas. Disapproving of

4 Pierre Lévy, *Collective Intelligence* (New York and London: Plenum Trade, 1997).

limits set on information-sharing, they contribute to self-production by using open code, thereby contributing to a transformation of power relations in capitalist society. On a visit to Israel for the Hackathon in Yeruham in June 2015, Dougherty said in an interview, "I believe in a wide definition of the notion of 'maker,' and I wish many more people would regard themselves as such, for the simple reason that they are indeed makers, even before we decided to call them so."⁵

The visitors are invited to embrace the practices of the maker community and take active part in writing a layered communal text. Through the free HMOCA app (developed by Liron Lerman), the text you are reading may be searched for additional layers (written by people from different disciplines), to which you may add your own thoughts or responses.

5 Ram Hadar Goldschmidt, "Between Hacker and Gardener: Interview with the Inventor of the Maker," June 17, 2015, available at <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4669199,00.html>.



Use the free HMOCA App (available in the App Store) to reach additional contents. After downloading the app, just aim the camera lens at the app's logo printed here, including the frame around it.

3 See Carmella Jacoby Volk, "Academia as an Agent of Change," in Drorit Gur Arie (ed.), *Museum: Use Value* (Petach Tikva: Petach Tikva Museum of Art; Tel Aviv: Resling, 2014), pp. 93-96 (Hebrew).

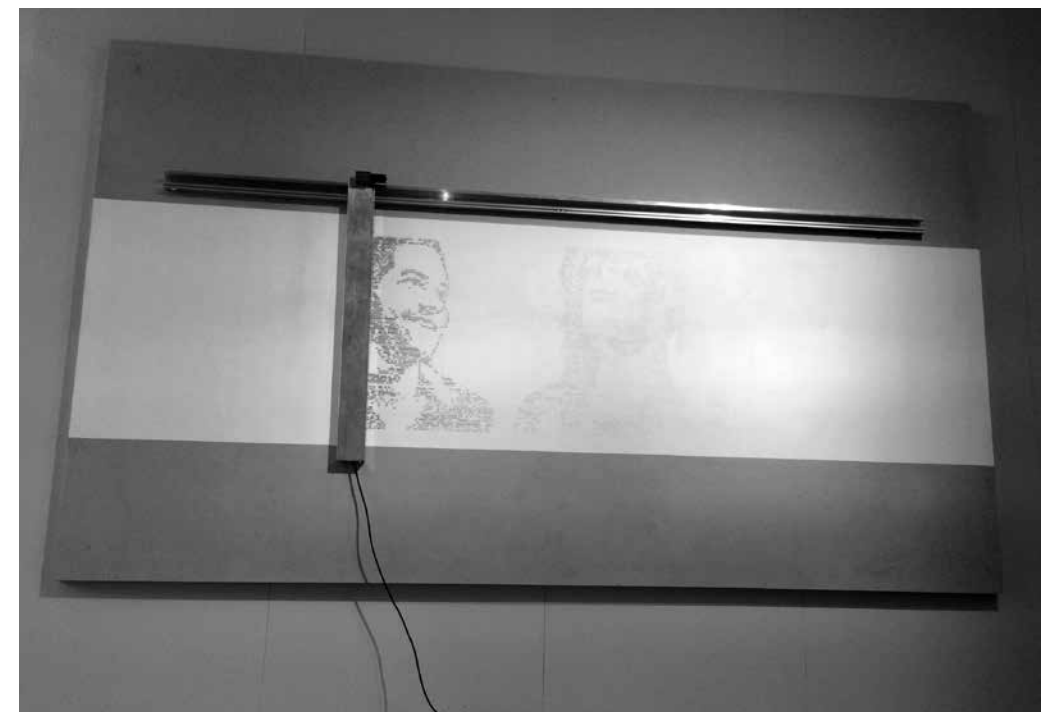
Consequently, makers also contribute to the effort to put an end to intellectual property rights and promote the democratization of ownership of hardware and information³ – thereby seeking to change the relations of power in capitalist society.

While at first the term "makers" designated DIY technology fans, nowadays this global phenomenon is often described as a revolution which finds expression in a variety of fields. The international maker community comprises software and hardware experts, engineers and robotics specialists, researchers, scientists, mathematicians, and any number of interested people. This diversity is also evident in the participants in the current exhibition. For instance, Liat Segal, an artist and maker whose works have been displayed in major museums in Israel and around the world, presents *Attending Machine* – a printer which prints portraits produced from pictures uploaded to Facebook profiles. Matan Berkowitz (technologist, artist, and head of shift Company) and Liron Zabari (multidisciplinary artist) have produced, together with HAR, Zohar Levi, and Roi Stepanisky, *Rorrim* (Mirror in reverse), which invites the viewers to take part in a synchronized, harmonious movement-dialogue. ForReal Team consists of Zvika Markfeld (technologist, programmer, and inventor), Saron Paz (experience designer and new-media artist) – both university lecturers and among the people responsible for the Israeli Maker Fair – and Tomer Daniel (programmer). They collaborated with Eyal Gruss (Dr. of Theoretical Physics) to produce *CommonSense*, which invites the viewers to share the production of thoughts. They all share a passion for creating and producing projects, as well as a cultural and social stance that believes in sharing and inviting other people to take part in one's creation. For some of the makers this is a full time job, while others are "weekend warriors," whose creative work takes up long hours of their time and considerable amounts of money.

The wish to make projects and share knowledge has resulted in many maker conventions, events, and marathons, whose purpose is to share innovative creativity and promote thinking outside the box. Inspired by communal events such as the Burning Man or Foo Camp (an annual hacker event), numerous conventions

and Hackathons (a compound word composed of hack and marathon) are held in Israel – events centered on technological applications and developments by makers. GeekCon conventions, for instance – marathons during which the participants make unusual devices – promote projects defined as "useless devices" to encourage originality. Kinnernet focuses on technology and the Internet. GeekCon Green is meant for initiatives related to ecological innovation. MahaNet is a military framework for innovation in surveillance and combat devices. Other Hackathons promote a search for solutions to challenges faced by people with special needs, and there are many more. Some of the projects on view in the exhibition were developed in maker conventions. *Human Sound Objects* by Eran Hilleli, Doron Assayas Terre, and Giori Politi was developed in Kinnernet 2012. Noy Barak, Nathan Intrator, and Lenny Ridel presented in GeekCon 2015 a project based on a unique development by their company, neurosteer, which they have also used in their work *Brainstorm* in the current exhibition. The work *Alonely* was developed by a team of seven makers – Batt-Girl, Eyal Gruss, Christiane Huber, Alon Kaplan, Adi Lavy, Rotem Levim, and Neora ShemShaul – for the Tribeca Hackathon in the Print Screen Festival in Holon.

Liat Segal, *Attending Machine*, 2015
 Attending, לִיָּא סֵגָל, 2015, Machine



Makers: Real Time

Curator: Sharon Barak Raif



Participants: Matan Berkowitz, HAR, Zohar Levi, Roi Stepansky, and Liron Zabari; Eddie Israelsky and Alon Segal; Batt-Girl, Eyal Gruss, Christiane Huber, Alon Kaplan, Adi Lavy, Rotem Levim, and Neora ShemShaul; Doron Assayas Terre, Eran Hilleli, and Giori Politi; Liat Segal; Noy Barak, Nathan Intrator, and Lenny Ridel; ForReal Team – Tomer Daniel, Zvika Markfeld, and Saron Paz – with Eyal Gruss

Development of HMOGA App: Liron Lerman

The exhibition features seven projects that engage with the notion of “real time.” This notion is in contrast to the contemporary 24/7 perception of time as continuous and limitless. Paul Virilio refers to real-time action, made possible through digital technology, as a dramatic turning point in our relationship to the world. “Cyberspace is a new form of perspective,” he claims. “... Seeing at a distance, hearing at a distance – such was the basis of visual and acoustic perspective. But touching at a distance, feeling at a distance, this shifts perspective into a field where it had never before applied: contact, electronic contact, tele-contact.”¹ The interactive works in the exhibition engage with various aspects of this notion, raising questions about the perception of time produced by technology and the interrelations between man and technology. They offer a variety of events influenced by the viewers’ actions

¹ Paul Virilio, “Red Alert in Cyberspace!,” *Radical Philosophy*, no. 74 (Nov/Dec 1995), p. 2.

in real time, such as displaying images as visualization of thoughts, presenting the viewers’ body movement and facial gestures, or following the visitors’ movement through the exhibition space.

All the works in the exhibition were produced by “makers.” The term “maker” was coined in 2005 by Dale Dougherty, president and CEO of Maker Media, Inc. in California, who is considered the spiritual father of the global maker movement. He identified the self-production of devices by DIY, domestic means as a growing phenomenon and established the web-magazine *Make* as a platform for interdisciplinary sharing of knowledge. This website and others like it have enabled shared learning and exchange of knowledge between people engaged in such practices, who became known as makers. In time, Dougherty also established the Maker Faire, a contemporary take on American county fairs, which allows people who have developed and built technological inventions and devices in their home yards and garages to present them to others and share their knowledge. This fair is currently held in over a hundred countries, including Israel, allowing hundreds of thousands to see and experience a variety of inventions. Chris Anderson, editor of *Wired* magazine, regards the maker movement as responsible for the Third Industrial Revolution (the second being the Internet), leading it with ideas such as the use of open code, crowdsourcing ideas, reusing found designs, and self production of tools. His book *Makers: The New Industrial Revolution* (2012) discusses the blurred boundaries between the analogue and digital worlds and predicts that in the future every person will learn how to design the products he or she needs and that self-making will change the power forces at work in our society.²

² See Chris Anderson, *Makers: The New Industrial Revolution* (Crown Publishing, 2012).

Maker projects may fall under a variety of headings, such as interactive installation or kinetic sculpture. They may also be connected to Umberto Eco’s notion of the “open work.” However, the current exhibition wishes to avoid such projection of one field over another. It includes works by makers who are artists alongside makers who are scientists and programmers. The common thread between them is a productive spirit of sharing, such as Anderson describes, and raising funds through crowdfunding.

tenets of traditional painting. It is a mental space, and so the canvas is vulnerable. While he works on it, the canvas is attached to the wall with staples, without a stretcher. Nave usually paints directly on the canvas, without the ground layer with which it is traditionally covered. Consequently, his paintings include areas where the paint laid on the canvas is assimilated into it or appears on the surface as thick impasto. Nave's painting transpires in the gaps within artistic illusion, exposing the mechanism of its production and in doing so breaking it. The white canvas support shows traces of his act, the act of painting: thinly or thickly laid paint, dripping, staining, erasure, dry-brush painting, or a thick line of paint squeezed directly out of the tube onto the canvas. At times, the canvas size is insufficient and, as he works, Nave adds additional pieces of canvas to it to expand its boundaries. At other times, the painting spills over from the canvas boundaries onto the stretcher. This is a restless painting dynamic that constantly strives to define or redefine the space, always making adjustments, whose traces attest to this recurring, dissatisfied process. This aspect of Nave's work is also evident when he uses collage. He pastes onto the painting's surface pieces of canvas cut from other paintings he made or pieces of his drawings on paper. In Modern painting, reality was inserted into the fictional space of art through collage, which connected painting to the world both symbolically and in actuality. Here, horrifyingly, this connection is disrupted. In Nave's collages it is his own image of an inner reality that is implanted into his painting, threatening to turn the nightmare into reality. These works convey a split outlook with regard to traditional painting or giving expression to one's experience of the world. In the space between the Real and the symbolic, they comprise a ceaseless discussion between numerous elements that bespeak, at one and the same time, connection and disavowal. Nave's painting is therefore formulated as a sequel to a neo-expressionist discourse, coupled with aesthetics of protest expressive of melancholy and existential pain.

The male subject at the heart of Nave's work appears recurrently as a split, distorted, flawed, at times hybrid figure. He is pushed, raised, shoved – always passively. It is a vulnerable form of masculinity. Mostly, the head

is hairless, a bit alien, the face expressionless, alienated, portrayed in pale, sickly purplish-blue. He is unable to find rest. Even when he wants to take a moment for himself, a "time out" for a smoke, to inhale and exhale some air – albeit poisonous – an inscription above commands: Get up.

In some of the paintings he is portrayed floating, twisted, unconnected to the ground, to nature, or to a place. *Total Disconnection or The Falling Head Looking in the Eyes*, says one of the paintings' titles. *The Grasshopper's Unfinished Landscape* is another absurdly poetic title. Yet another declares, *Berlin Falling on Paldi* – that is, on the local Israeli artist, represented by Eretz-Israeli artist Israel Paldi (1892–1979). An encoded image of a quintessential Israeli landscape recurs in these paintings – a seismographic line that schematically outlines a long-gone, nostalgic, pioneering agricultural landscape. Instead, contemporary reality includes forays to other locations, such as the European city of Berlin. Today's Berlin is a bustling, cheap, inviting cosmopolitan art center for many Israeli artists. Nave traveled there for limited periods of time, to work far away from his birth-town of Beersheba. Another of his titles points out, *Full to Capacity / Congestion* (2015). The fulfillment of his desire for a space of calm and serenity does not seem to be a viable option.

A horse's mouth exposes phosphorescent teeth, crying out dramatically in *Total Disconnection or The Falling Head Looking in the Eyes* (2015). The calamitous aspect of the painting is produced through dialogue with Picasso's *Guernica* (1937), the ultimate apocalyptic image. These are post-human times. A hand is raised at the center of the painting in a final gesture of obstruction (can it thwart the impending threat?) or perhaps surrender. Painting – like a ruin charged with the energy of touch, with roughness and imperfection, retaining the heat of materiality – is the last bastion against collapse in the face of outside reality.

painting it is not that of a raised head standing on its rights, demanding its headedness, but rather that of the painterly composition – that is, of the painting as a reinstated head.

The head pasted in Nave's paintings opposes the apparatus – the device-oriented compositions at the heart of so many contemporary art works. For the apparatus is headless, willingly castrated, full of active arms attached by provisional joints; it has no center – such as human consciousness – and is composed of a chain of machines, a combination of technical procedures.⁵ In the paintings before us, in contrast, we see an attempt to return the head to the figure, to painting – and through it to conceive a world. They do not imagine that the head has not yet been decapitated, as painting in the world of technical images is still wont to do at times, but start at the moment of beheading while opposing it; they attempt to reinstate the painting's head, but in a lopsided manner. This seems to be the effort of this entire process of painting: to reattach a severed head to a quivering body. And so, these paintings are crammed yet not full, dense yet not sealed, masculine yet not patriarchal.

5 See Giorgio Agamben, *What is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford, CA: Stanford University Press, 2009).



Amir Nave, **Untitled (Hide Run Hide)**, 2015, oil and graphite on canvas, 184x170
 Courtesy of the artist and Sommer Contemporary Art Gallery, Tel Aviv
 אמיר נאוו, **ללא כותרת (Hide Run Hide)**, 2015, שמן וגרפיט על בד, 184x170
 באדיבות האמן וגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל אביב

Amir Nave: Full to Capacity

Aya Lurie



The one-person exhibition of works by Amir Nave (b. 1974, Israel; lives in Tel Aviv) features oil and graphite on canvas paintings produced over the last two years. These large works attest to his dynamic work process – expanding the format, changing his painting materials, and distilling his symbolic language. At the very start of his career, Nave's works were characterized by an intimate scale and mainly included drawing and intense, semi-automatic inscriptions scribbled with pen, pencil and felt-tip pens on casual papers or pages from old books. His repertoire of formats has expanded gradually. In addition to his continuous work on paper, he has started to paint in thick layers of oil on canvas. His last exhibition (Janco-dada Museum, 2014, curated by Meira Perry-Lehmann) was full of color and figurative imagery. His current works seem to propose a reductive process underlain by several tensions: between the line or stain and the bare support, between material fullness and minimalism, between a connection to traditional painting and obstinate rejection of it. The works present a sharp, pithy image of an existential state – both internal and external – characterized by dense urgency, ceaseless self-searching, and constant oscillation between fantasy and trauma.

For Nave, the canvas is not merely a functional support. It defines a space where actions do not conform to the

³ I use the masculine form here not as the abstract, non-gender-specific one, but since most of Nave's painting depict male figures.

raised himself up from the ground, stood on his two legs between heaven and earth, stretched his neck and raised his head high – that head is the mark of his uprightness.³ However, the primary uprightness is not merely physical. About a thousand years ago, in Muslim Spain, Solomon ibn Gabirol wrote, “Humble of spirit, humbly low of knee and stature/ I approach You with much fear and awe.// In front of You, I consider myself/ Like a small worm in the ground.” Man’s inferiority to God – his poor actions, his partial knowledge – is manifest in his lowly posture: this lofty creature is pushed to the ground and finds himself eating dirt. But even then, at his lowest, he represents himself – “In front of You, I consider myself” – that is, observes his own figure, contemplates his being. It is precisely at this moment that reflection – that is, thought coupled with vision – shines forth. At this point, the speaker in the poem doubles himself: as a figure he has dropped to the ground, while as the bearer of creative language and active thought he has reached heights. Figure and imagination, body and head; while his stature is bent, his head rises high above it all. This is a dialectical expression of upright man: the uprightness of reason requires the hammering out of matter; the “head” is to stand tall not only over the body but also over the head itself.

There is also, however, a different head, one that pulls the body to itself to the point of becoming itself seared in matter. This kind of head, held high, was imagined by Georges Bataille: not a head that sees with its mind’s eye, with the wisdom of thought, which exchanges object for concept, thing for speech, but rather a head topped by a third eye, a pineal eye, the zenith of human uprightness as well as its exhaustion and extinction, a head that neither sublimates nor suggests but wallows in what is lowly and deviant and abject until it is consumed by fire. “The eye, at the summit of the skull, opening on the incandescent sun in order to contemplate it in a sinister solitude, is not a product of understanding, but is instead an immediate existence; it opens and blinds itself like a conflagration, or like a fever that eats the being, or more exactly, the head. And thus it plays the role of a dire in the house; the head, instead of locking up life as money is locked in a safe, spends it without counting.”⁴ At this point, vision is

⁴ Georges Bataille, *Visions of Excess* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p. 82.

no longer the high, lofty, immaterial sense that recognizes forms (Ideas) and produces thought. Facing the sun, the eye shines and is shone upon, cuts and is cut, thereby gathering into its bounds organs that are, ostensibly in complete contrast to itself, either full to the point of bursting or perforated and incomplete: the big toe or the anus.

Nave's heads produce such a movement. Their power is that of the creative head severed or inverted, leaning sideways or in profile. They are reintroduced into the arena of painting as things discarded, but in being reinstated they pull the entire painterly expression into a theater of patchwork. They are not a crystal-like source from which painting’s numerous, partial appearances stem. They themselves are prosthetic parts returned to their place of old, yet in shifted, twisted form. And from this place they draw oblique coordinates or a circular horizon. They make the painting stand upright, yet their uprightness is not straight; their verticality is slanted.

Thus, at the center of *Get Up* (2014) a man leans forward, sitting on an invisible chair, his back curved and his head bent forward, one hand holding a cigarette up to his mouth and the other dropped to his legs, his body wizened and his head green and coarse; a heavily thick figure which is all expectation, or contemplation, or desperation. But around it, all is in turmoil. He is surrounded by a large flourish of stains and lines; not images, just movement that is sent forth and then erased. And over his head a command is inscribed and erased, inscribed beneath the erased inscription: Get up. “Stand up, damned of the Earth”? “Indignez-vous!”? Indeed, the painting already outlines, with thinly drawn lines, the rising in completed form. It is the image of an upright spectral figure. Two arches rising over the head form a back, and the loop in front of the body already simulates extended hands; and above it all an additional head, drawn with dense, entangled lines and positioned by the inscription. A bent figure with an upright shadow; this, it would seem, is the fitting course for humanity’s uprising. However, between man and his double, between the painted head and the drawn one, fragments of color and form whirl in movement that does not converge into a figure but rather emanates from and surrounds it. And so, if there is any uprising to be spoken of in this

into a unified single body, but rather deployments and fragments painted in a variety of techniques and changing intensities – a fleshy stain, or thickened lines, or a single contour. At times the body parts turn hazy, are pushed aside to the painting's margin, or dissipate on the canvas. Often, the body is doubled and two figures are formed, their organs intertwining or severed in one body only to continue in the other, or fading into the background. And each and every figure has a head. Except that this head has arrived from elsewhere – a canvas cutting, a piece of cardboard, or a fragment of leather torn and pasted onto the canvas; a foreign object welded onto a body. This head, which is usually the center of consciousness, is portrayed in Nave's canvases in intense purple, whose thick lumpiness revolves around itself, firm and saturated; very material in nature, utterly corporeal. And it is this corporeal head – rather than the head of Socrates up in the clouds – that is first severed from the body and then added, in the process of painting, onto the torso.

And so the head is decapitated. And in fact, this decapitation has always been a given for the head – in Latin, *caput* – since the head is also always distinct from the body on which it is set. The head is counted separately from the body: the number of cattle heads on a particular farm is the primary meaning of capital. It designates, first and foremost, the number of cattle bodies that are to be slaughtered, that is, how many heads are to be severed from those bodies. Therefore, when counting heads one is in fact counting their potential severance from their bodies. This is as much the case for animals as it is for humans. Tearing the head from the body has often been – in the French Revolution, for instance – a way of imposing the death penalty, that is, capital punishment.² The head is therefore distinct from the body to begin with, and may be completely severed from it, in many cases, on death, but also in life – as the body's opposite, an organ of thought and consciousness split from matter, a symbol of man's verticality and uprightness. And as such, being split from the outset, it will be split off once again.

However, the dense, full, purpled heads in Nave's paintings have been decapitated long before they were pasted. They do not depict the convention – familiar *ad*

nauseam – of the fear of castration: an organ of desire which may be severed at any moment, become flaccid or be chopped off, its whole mode of operation dictated by this potential severance; on the contrary, this is a castration that has already taken place. This given, *a priori* castration, is in fact counteracted now and the decapitated organ is reinstated – a severed head heaped once again atop a flawed body. How does one become headed once again? And what happens when the head is reintroduced into the painting? Nave's heads arrive at the painting in a variety of stances: sometimes they are indeed perpendicular to the ground, but are often leaning forward, drawn back or situated in profile. The entire body, too, stretches and moves, turns around or quivers. These bodies never stand on the ground; rather, they float or hover. The reinstated severed head seems to lop them off. The head returns as the figure's center of gravity – its keystone – but instead of stabilizing the body, gathering and arranging its form, it produces in it a circus of postures and gestures.

For instance, in the painting *Untitled (Full to Capacity / Congestion)* (2015) the only fullness is that of the head – a blackened rectangle with a grayish blob patched over a stretched canvas, stretched by pulsating absence; everything else is not even painted, just drawn, an almost casual outline that is either hinted or coarse. But this head is inverted, it does not stand straight upon the neck, it was returned to the figure improperly. The head rectangle is leaning sideways, and in leaning pulls the entire body and makes it lean along with it. The full circles at the center of the canvas cannot offer help, nor can the vertical yellow axis; not even the small, faded little double who tries to stop the figure, extending a straight hand, signifying the proper posture with his stretched arm. The body in this painting dances through the head. From this raw painting – head and lines – other canvases draw out detailed, saturated compositions. And in all of them the reinstated heads serve as a wellspring of teeming.

What, then, is a head that scatters instead of stabilizing, a fertile head which is not held high? And what is a body, and a painting, and a body of painting (that is, a creative corpus) in which such a head is pasted over and over again? The upright person (*homo erectus*) who

² Judith Butler, "Capital/Punishment," keynote talk at ACLA conference, New York, March 2014.

any point on the face of the planet, whether by plane or Skype, and are increasingly subject to different forms of control and surveillance. The time of our age, Crary claims, "is a time that no longer passes, beyond clock time."

The current display at the museum includes a number of one-person shows and individual projects, all of which are affined to this experience of the current age – some engaging with it directly and others touching on it obliquely. Orit Ben-Shitrit's hectic picture of a terrifying, outlandish reality that answers the dictates of capitalism is portrayed, ironically, in the constructivist aesthetics typical of the Russian avant-garde during the early-twentieth-century's socialist revolutionary period. Talia Link invites us into her bedroom, designed with white IKEA furniture, where she creates a deceptive on-screen persona whose mode of existence spans the gamut from frivolity to scathing criticism of capitalist society and global culture. Amir Nave's paintings express an inner and outer experience of the world informed by dense, restless urgency and ceaseless oscillation between fantasy and trauma. The fulfillment of his desire for a space of calm and serenity does not seem to be a viable option. Leigh Orpaz scrutinizes the contemporary world's objects of desire through technological military means of surveillance harnessed by capitalism, as well through the utopias of the past that have unknowingly contributed to capitalism's development. Ran Slavin presents a multi-channel, multi-screen world that offers a total, engulfing experience of travel and surveillance. Julian Rosefeldt observes the migrant workers who traverse cultures across the globe and the futility of the incessant work to which they are condemned. The group exhibitions "Open Sketchbooks" and "Makers: Real Time" invite into the museum communities of creators – in art and technology, respectively – who present alternative models. The works in these exhibitions offer, through direct, unmediated contact with materials, without economic considerations and with a tangible sense of the creator's hand, an alternative to the "non-social model" described by Crary of a 24/7 environment informed by "machinic performance and a suspension of living."

Caput: On Amir Nave's Paintings

Shaul Setter



Dr. Shaul Setter teaches literature and theory at Tel Aviv University; Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem; and Sapir College.

¹ See Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* (London: Reaktion Books, 2000), pp. 8–13.

Does a painting have a head? What connects between the two-dimensional surface on which painting appears and the line which extends from fingertips to head; between that which is perceived all at once and an indicator of process, growth, and predication; between multidirectionality and verticality; between conflicting movements and teleology; between, according to Vilém Flusser, the magical nature of images and the linearity of writing and history?¹ A painting, so it seems, has neither head nor tail, neither a preliminary starting point nor a fixed end; the surface it presents is hierarchic and differential in many ways; and its centers of gravity are determined through its shifting inner compositions. A painting, so it seems, has no head, nor is it a head.

But what is painting when it insists on portraying heads over and over again – neither splendid portraits of exalted figures nor passport images but a composition comprising many forms and body organs, of which the head is part; does such a painting have a head? Amir Nave's paintings are installations of body movements. These paintings portray not just the body's movement – walking or dancing, as well as standing and sitting – but also the movement within the body, for the figure in Nave's work is a site of separation and differentiation. It is not a pure unit, a collection of body organs converged and forged

Aya Lurie

Time as a theoretical notion has been a subject of contemplation for many years. In the seventeenth century Isaac Newton wrote in his *Mathematical Principles of Natural Philosophy* (1687) that time is an absolute entity, an aspect of objective reality which exists independently of our perception and progresses at a consistent pace. Modern science and thought have suggested complex models that undermine this objective, linear view of time. Nevertheless, the notion of time continues to play a key role in our understanding of the present.

In his book *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013) Jonathan Crary depicts a contemporary world that is technological, virtual, global, intensely feverish, restless and inattentive, which pushes aside elementary human needs – particularly the need for sleep and relaxation time – so as to advance capitalism's ceaseless production and consumerism. Therefore, although progress and technological developments were supposed to enhance the quality of our lives, in fact we are now required to be functional at all times and currently sleep, on average, less hours a day than ever before. The natural cycles of time, rooted in the Earth's revolving on its axis and its rotation around the sun, are replaced by artificial light that has no time limits. We are connected nonstop, online, to our social and work life, ready at any given moment to instantly reach

Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie
 Administrative Director: Tammy Zilbert
 Assistant to Chief Curator and Coordinator: Dana Raz
 Event and Distribution Coordinator: Karine Shabtai
 Registrar: Noa Haviv
 Research Assistant: Galit Malis
 Museum Office Manager: Revital Eyal
 Custodian: Yossef Akale
 Public Relations: Hadas Shapira

Exhibitions and Publications

Editor: Dr. Aya Lurie
 Assistant to Editor: Dana Raz
 Design and Production: Kobi Franco Design
 Graphic Execution: Rony Schneider
 Hebrew and English Editing-in-Chief and Translation: Einat Adi
 Hebrew Copyediting of Ran Kasmy-Ilan's Texts: Asaf Schur
 English Translation of Ran Kasmy-Ilan's Texts: Mor Ilan
 Multimedia Systems Design and Installation:
 PROAV Integration & Installation
 Signs and Labels: Marketing in Motion Ltd.
 Installation Assistants: Yossef Akale, Nissim Amana, Uri Batson
 Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width precedes depth.

Ran Slavin's exhibition is supported by Ronny Douek; The Yehoshua Rabinowitz Foundation for the Arts; and the Israel National Lottery Council the Arts. Thanks to Or-Kol Productions. Thanks to Drorit Gur Arie and Gideon Ofra for their kind help.

Talia Link's exhibition is supported by IKEA and by iDigital – Apple Premium Reseller.

Leigh Orpaz's exhibition is supported by the Artis Grant Program. Thanks to the Israeli Center For Digital Art, Holon; Roi Kurland; and Inga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv.

© 2016, Herzliya Museum of Contemporary Art
 Cat. 2016/1

Page numbers run from right to left, in Hebrew order.



SAMSUNG



iDigital



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
 Herzliya Museum of Contemporary Art

Acknowledgments

We are grateful to all the participating artists, curators, writers, lenders, and generous supporters of the exhibitions and museum.

Heartfelt gratitude is extended to the Mayor of Herzliya, Moshe Fadlon, for his support and faith in the museum. We are grateful to Yehuda Ben Ezra, Director General of Herzliya Municipality and Chairperson of the museum's Board of Directors; Liat Timor, Chairperson of the Herzliya Arts and Culture Corporation and City Council Member; and Adi Hadad, Deputy Director General of the Herzliya Arts and Culture Corporation.

Special thanks go to Shoshana and Amir Almagor, who have accompanied us with rare, inspired friendship and generosity. Thanks to Liron Lerman for developing the HMOCA app for the exhibition "Makers: Real Time" and to Samsung Israel for their support of this exhibition. Thanks to neurosteer, developer of an advanced brain activity interpretation platform. Thanks to the members of the Friends of the Herzliya Museum Association, Ari Raved and Yael Gilon, for a productive dialogue. Thanks to Dr. Oren Zuckerman of IDC Herzliya for his well-appreciated involvement. Thanks to Dr. Shaul Setter for his article and novel interpretation of Amir Nave's paintings. Thanks to Rivka Saker, Yehudit Haviv, and Tali Cherizli for their strong friendship with the museum. Thanks to Artis for supporting Leigh Orpaz's exhibition. Thanks to Ronny Douek, the Yehoshua Rabinowitz Foundation for the Arts, and the Israel National Lottery Council for the Arts for their generous support of Ran Slavin's exhibition. Thanks to B.G. Bond and its Managing Director Sharon Leventer for the generous donation and support of the museum. Thanks to Shalom Gean for the professional dialogue. Special thanks to Gali Zander for making the generous connection with IKEA. Thanks to CEO of IKEA Israel, Shuki Koblenz, and Efrat Tzur Porat, Marketing Manager, for their generous support; thanks to Einav Garber for the professional dialogue. Thanks to iDigital for their assistance and support of Talia Link's exhibition. Thanks to Netta Eshel and Revital Gal of Inga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv, and the Israeli Center for Digital Art, Holon, for their help and support of Leigh Orpaz's exhibition. Thanks to the America-Israel Foundation, its director, Inbal Grinberg, and Nivi Alroy for supporting Julian Rosefeldt's workshop. Thanks to Benno Kalev and Lilach Lachman for their special friendship.

Thanks are extended to the lenders: Rivka Saker, Jacques Spijer, Ann and Ari Rosenblatt, and Sommer Contemporary Art Gallery, Tel Aviv. Gratitude goes to the guest curators: Ran Kasmy-Ilan, Sharon Barak Raif, Orly Maiberg, and Dorit Yifat. Many thanks to all the individuals, within and outside the museum, who have contributed to the realization of the exhibitions and this publication.

4 Habanim St., Herzliya 4637904, Israel Tel. 972-9-9551011
 herzliyamuseum.co.il

24/7

January 16 – April 30, 2016